Erinnerungen.

Erster Band.

Neue belletristische Werke
sehr beliebter deutscher Schriftsteller
aus dem Verlage von Otto Janke in Berlin,
welche durch jede Buchhandlung zu beziehen und in jeder guten Leihbibliothek vorräthig zu finden sind:

Baudissin, Graf Ulrich, Ein pseudonymer Hauslehrer. Roman. 4 Bde. Geh. 5 Thlr.

Braddon, M. E., Henry Dunbar. Roman. Aus dem Englischen. Autorisirte Ausgabe. 4 Bde. Geh. 2 Thlr 20 Sgr.

Braddon, M. E., Frau Pöckerin. Roman. Aus dem Englischen. Autorisirte Ausgabe. 4 Bde. Geh. 2 Thlr. 20 Sgr.

Cotta, Johanna, Gratulationsbuch. In elegantem Buntdruck-Umschlag. Geh. 20 Sgr.

Golz, Bogumil, Die Bildung und die Gebildeten. 2 Bde. Geh. 2 Thlr.

Golz, Bogumil, Typen der Gesellschaft. Ein Complimentirbuch ohne Complimente. Dritte Auflage. Zwei Bände. Geh. 2 Thlr.

Hartmann, A., Junker und Bürger. Historischer Roman. 2 Bde. Geh. 2 Thlr.

Hesekiel, George, Die Dame von Payerne. Sitten-Roman aus dem siebenzehnten Jahrhundert. 2 Bände. Geh. 3 Thlr.

Hesekiel, George, Aus dem Leben des Todes. Zweimal 7 Abenteuer. 2 Bde. Geh. 2 Thlr.

Hesekiel, George, Vier Junker. Historischer Roman. 3 Bände. Geh. 4 Thlr.

Hoefer, Edmund. Altermann Ryke. Eine Geschichte aus dem Jahre 1806. 4 Bände. Geh. 6 Thlr.

Fanny Lewald, Adele. Roman. 2. Ausgabe. Geh. 22½ Sgr.

Fanny Lewald, England und Schottland. Reisetagebuch. 2 Bände. (30 Bg. stark). Geh. 2¾ Thlr.

Fanny Lewald, Die Kammerjungfer. Roman in 2 Bänden. 2. Ausgabe. Geh. 1 Thlr. 15 Sgr.

Fanny Lewald, Deutsche Lebensbilder. 2. Ausg. Geh 22½ Sgr.

Fanny Lewald, Von Geschlecht zu Geschlecht. Roman in 3 Bänden. Geh. 4 Thlr. 5 Sgr

Fanny Lewald, Wandlungen. Roman in 4 Bänden 2. Ausg. Geh. 4 Thlr.

Fanny Lewald, Die Reisegefährten. Roman. 2. Aufg. 2 Bde. Geh. 2¾ Thlr. (Dieses ursprünglich bei J. Guttentag erschienene, jetzt in meinen Verlag übergegangene Buch kostete früher 4¾ Thlr.)

Maltitz, A. von, Altadelige Haus- Hof- und Familien-Geschichten. Roman. Erste Roth.: Die von Bahsel. 4 Bde. Geh. 5 Thlr.

Maud, J. E., Lieutenantsleben. Bilder aus dem modernen socialen Leben. Geh. 1 Thlr.

Meißner, Alfred, Schwarzgelb. Roman aus Oesterreichs letzten zwölf Jahren. Vier Abthl.: à 2 Bde. Geh. à 3 Thlr. = 12 Thlr.

Meißner, A., Semberger und Sohn. Eine Prager Judengeschichte. Geh. 1 Thlr.

Erinnerungen.

Aus meinem Leben,

von

Adolf Bernhard Marx.

Bibliotheca Universitatis Lipsiensis 1886.

1889

Erster Band.

Das Recht der Uebersetzung in fremde Sprachen wird vorbehalten.

Berlin, 1865.
Druck und Verlag von Otto Janke.

520

Inhalt des ersten Bandes.

Das Vaterhaus 1
Abkunft. — Aus der Synagoge. — Der Heilige. — Voltaire's Einfluß. — Uebertritt zum Christenthum, von Mozart und Händel angeregt. — Lectüre. — Zeichnen.

Musikalische Anfänge 14
Klavierunterricht. — Knabenkonzerte. — K. Löwe. — Kameradschaft der Knaben.

Kriegszeit 22
Heereszug 1805. — 1806 nach der Schlacht von Jena. — Schlacht bei Halle. — Heldenstücke von beiden Heeren. — Französische Garde. — Napoleon. — Einfluß großer Zeit auf die Gemüther. — Seltsame Krankheit und Heilung, Reil. — Knabenschlacht.

Anläufe zu Komposition und Theorie 42
Phantasiren am Klavier. — Erste Kompositionen. — Schiller's Semele. — Generalbaß bei Türk. — Musikdirektor Naue; wir suchen die Fugenkunst in Marpurg. — Erster Opernversuch La Fayette. — Mose

für Opernform begonnen. — Erster theoretischer Versuch. — Entscheidung für die juristische Laufbahn.

Das weimarische Theater 64
Opern von Paer, Winter und Mozart. — Schillers Dramen. — Wilhelm Tell. — Don Carlos. — Die Räuber. — Die Studenten spielen mit. — Der Aufgang des Zwillingsgestirns Schiller und Goethe. — Heimliche Gährung gegen Goethe.

Und abermals Krieg 74
Schill. — Herzog von Braunschweig-Oels. — Die ersten Kosacken. — Ihr Kriegsgesang. — Türk dabei. — Sein Tod. — Besuch bei Reichardt. — Gefechte. — Kampf in der Stadt.

Die Universität 88
Universitätsstadt und residenzliche Universität. — Woltär. — Eigenthümliches Kollegium.

Frühzeitige Anregungen für die Rechtspraxis . . . 98
Das gekränkte Recht des Knaben. — Das hochnothpeinliche Halsgericht und die Hinrichtung.

Der Rechtspraktiker 110
„Behüte mich vor meinen Freunden". — Das Examen. — Der Brandstiftungstrieb. — Der Franzos und sein gallisches Geschick.

Von Halle nach Naumburg 121
Naumburg. — Leben im Weinlande. — Die Beamtenwelt auf dem Balle. — Schulz, der Polyhistor und Dichter, der Fremdling in der Welt. — Meine Umwandlung. — Schlachtmusik und Canzone. — Erste Bekanntschaft mit Gluck.

Nach Berlin 136
Das Hussitenfest in Naumburg. — Uebergang an das Kammergericht in Berlin.

Berlin 145
Die Hendel-Schütz in Halle. — Die Kopenhagener Ballette (Romeo und Julia, Blaubart) von Galeotti und Schall. — Die Mark. — Potsdam. — Berlin im Mondschein. — Im Ladenstübchen. — Eintritt ins Kammergericht. — Sintze. — Willibald Alexis.

Fata Morgana 161
Vielerlei Unternehmungen. — „Frau Venus." — Immermann. — Mendelsohn's Opernprojekt. — Goethe. — Zelter's Unternehmung einer Reformationsmusik. — Otto III. — Bemerkungen über Gegenstände zur Oper und deren Gestaltung.

Persönliche Beziehungen 177
Die berühmte Wolf. — E. T. A. Hoffmann. — Generalin von Helwig (Amalie von Imhof). — Indische Gemälde. — Bettina von Arnim. — Rahel-Varnhagen. — George Sand. — Fanny Lewald-Stahr. — Heinrich Stieglitz. — Nahid und Omar, ein musikalisches Drama. — Charlotte Stieglitz. — L. v. Voß. — Blücher. — Aus der Geisterwelt. — Schwarz. — Sophie Coffmann. — Buchhändler Lehfeld. — Selbstmord der Stieglitz. — Theodor Mundt. — Clara Mühlbach-Mundt. — Gutzkow. — Adolf Stahr. — Fanny Lewald-Stahr.

Die berliner Oper auf ihrer Höhe 201
Gluck's Alceste. — Boucher und seine Gattin. — Das Ballet. — Der große Devrient. — Das damalige

Opernrepertoir. — Spohr. — K. M. Weber in Berlin. Die Oper im Carneval.

Spontini 218

Die Opernproben. — Spontini's und Weber's Direktionsweisen. — Charakteristik der spontinischen Oper. — Spontini und Wagner. — Bader. — Die Milder. — A. M. Schlesinger. — Spontini und Mendelssohn. — Spontini und Napoleon. — Alexander von Humbold, Spontini's Beschützer.

Das Vaterhaus.

Ich bin der Sohn eines Arztes, am 15. Mai 1799 in Halle an der Saale geboren, und zwar im Schooß der israelitischen Gemeinde. Seltsamer Weise hatte dies Letztere Ungewißheit über das Datum zur Folge. Die Aufzeichnungen des Synagogenbeamten standen im Widerspruch mit denen meines Vaters in einer Familienbibel. Es könnte wohl sein, daß nicht der 15. Mai, sondern der 28. November mein Geburtstag und 1795 mein Geburtsjahr wäre. Für das erstere Datum sprechen die Familiennachrichten. Doch kommt hierauf nichts an. Mein Vater blieb bis an sein Lebensende starr und unverrückbar der jüdischen Gemeinde anhängig, ohne die mindeste Neigung zu der alten Kirche zu haben. Er war im Grunde weder Jude noch Christ, sondern ein echter Anhänger Voltaire's. Natürlich hatte er seiner An-

sichtsweise gegen mich kein Hehl — und konnte es nicht haben, da er mich, seltsam genug für seinen Standpunkt, öfters veranlaßte, ihn in die Synagoge zu begleiten.

So locker hiernach mein Verhältniß zu der alten Kirche war und so fern dem Kinde Religiosität gehalten wurde, so würde man doch irren, wollte man annehmen, daß dieselbe ganz gefehlt hätte; dazu arbeitete in mir und meinen schwarzlockigen Gespielen die morgenländische Phantasie allzu lebhaft. Schon die unverstandene Sprache, in der Gott selbst, so ward uns eingeprägt, die heiligen Schriften abgefaßt hatte, regte unsere Vorstellungen gleichsam mit der Macht eines fortdauernden Wunders an. Denn die vorausgesetzte Thatsache zu bezweifeln, fiel vor der Hand Keinem von uns ein; eher wären wir bereit gewesen, die in goldbrokatenen Ueberzügen feierlich in der Synagoge umhergetragenen uralterthümlichen Rollen der Thora für die wirkliche Urschrift von Gottes Hand zu erachten. Füllte sich nun am Buß- und Fasttage der Haupttheil des Tempels mit der männlichen Gemeinde, Jeder in seinem Sterbehemde, so ward es uns genannt, — es waren gewöhnliche, aber recht weiß gewaschene Hemden, die sie nur diesmal über die

Kleider zogen und die wahrscheinlich die uralte Gewandform vor Augen bringen sollten: so ward uns Knaben gar ernst und schauerlich zu Muthe, besonders bei den morgenländisch heftigen Ausrufen, unter denen jeder der Lautbetenden eifernd wider seine Brust schlug, so oft er, eine der vielen Sünden, die in der Gebetformel verzeichnet waren, nannte, oder eine der vielen Bitten zum Himmel emporrief. Daß die Gemeinde sich an diesem Tage aller Speise enthielt, wirkte auf unsere Gemüther lebhaft; vielleicht waren wir um so empfänglicher, da uns Unter-Dreizehnjährigen die gleiche Enthaltsamkeit noch nicht streng zugemuthet wurde. So blieb die Gemeinde, in einem vergitterten und verschleierten Seitenschiffe der weibliche Theil derselben, vom frühen Morgen bis zum ersten Sternenschimmer im Tempel versammelt. Auch wir blieben, natürlich mit Einschaltung zahlreicher Ausflüge. Nicht müde wurden wir, uns die Geschichte eines frommen Rabbi zu erzählen, der sich einmal nach vieljährig geübter Frömmigkeit habe verleiten lassen, sich vom Tempel in der langen Nacht auf kurze Zeit zu entfernen. Alsbald aber habe das böse Gewissen ihn mit der Macht der Verzweiflung gepackt, und er habe nicht mit Dringen und Flehen

abgelassen, bis man ihm beide Füße, die seine Sünde vollbracht hatten, abgeschnitten. Blutend habe er sich in den Tempel zurücktragen und vor den Schrein der Gesetzesrollen niederlegen lassen. Hier sei er in heißem Gebete mit der Zuversicht göttlicher Begnadigung gestorben. Nie verfehlte diese Legende, unsere brennenden Augen auf einen siebenundneunzigjährigen Greis zu lenken, den wir stets als den Ersten und Letzten in der Synagoge gewahrten. Herz hieß der freundliche Greis; ein nicht bemittelter Hausirer, genoß er die Ehrfurchtbezeugungen Aller, auch der Reichsten. Uns Knaben galt er unwidersprechlich als ein Heiliger; nur darüber stritten wir, wie weit die Wunderkraft seines Gebets reichen möge, ob er die Sonne verschwinden, oder den Regen niederströmen lassen könne, oder was er sonst vermöge! Man lache nicht des stets an der Erde haftenden Wunderglaubens, der unsere jungen Köpfe erhitzte. Woher hätte uns eine geistigere Vorstellung kommen sollen? Nicht einmal vom „Schooße Abrahams" hatten wir bis dahin vernommen! und schwerlich wär' er uns sehr verlockend erschienen.

Ach! dieselbe lange Nacht, die uns in weiter Ferne das Reich des Ueberirdischen erschloß, barg

auch den Samen des Zweifels und des Unglaubens.

Dem neugierigen Knabenauge konnte nicht lange verborgen bleiben, daß von nicht Wenigen in derselben heiligen Nacht offenbarer Trug geübt wurde, daß man mehr auf das Auge der Nachbarn als auf das der Gottheit und das eigene Bewußtsein Bedacht nahm.

Was gewahrten wir! — Eine nach der andern dieser wohlgeputzten Frauen, welche alle streng zu fasten sich das Ansehen gaben, klagte über Ermattung nnd verließ den Tempel, um in ein bereit gehaltenes Gemach des Tempeldieners zu schlüpfen. Von außen aber schlich, sobald eine von jenen sichtbar wurde, deren Dienerin, ohne Zweifel von magnetischem Rapport bewegt, mit wohlverwahrtem Korbe eben dahin — und bald kehrte nun die flüchtig Gewordene wunderbar gestärkt zur Fortsetzung der Fasten und Gebete in den Tempel zurück. Auch ich, als Enkelschüler Voltaire's langte im Vorhofe ein Pfläumchen nach dem andern aus der Tasche und ließ es in den Mund spazieren. Die Genossen starrten der entschwindenden Frucht nach, nicht ohne Verlangen, aber auch mit grausenvollem Erwarten, daß nun sogleich Flammen

oder sonst ein ungeheuerliches Strafgericht hervorbrechen würde. Ich unschuldiger Freigeist hatte damals noch nicht einsehen gelernt, daß jede Satzung irgend einer Kirche unvermeidlich Täuschung und Selbsttäuschung Einzelner zum Gefolge haben müsse, weil es unmöglich ist, daß die Satzung mit der Sinnesart und Denkweise jedes Einzelnen vollkommen übereinstimme.

Und mein Vater? Und meine Mutter?

Die gute Mutter, deren Lebensgeschäft nur Sorgen und Pflegen war, überließ alle Gewissenssachen der höheren Einsicht des Vaters. Und dieser mag wohl an meiner kleinen Ketzerei sein heimliches Behagen gehabt haben, denn ihm war der ganze Tempeldienst, war überhaupt jede positive Religion, Christenthum wie Judenthum, bedeutungslos. Später fand er sein Vergnügen daran, mir die damals viel gelesene Schrift De tribus impostoribus in die Hände zu spielen. Die drei Täuscher sind bekanntlich Moses, Christus und Muhamed. Der Luftzug aus Westen hatte so viel Scheu vor dem Kirchen- und Priesterthum und ihrem schädlichen Einflusse zusammengeweht, daß man lieber alle Religion über Bord werfen wollte, und gar nicht mehr

erkannte, daß nichts Großes und Heilvolles in der Welt habe entstehen und zum Vorschein kommen können, als was seinen Mutterboden und seine Wurzel in dem Acker fand, den jene Männer bereitet hatten, die man kecklich die drei Betrüger nannte.

Aber ist denn jetzt, nach so langer Bedenkzeit, Vielen der innige Zusammenhang des Weltganges und der waltenden Religion, — der Unterschied klar geworden, der sich so oft zwischen Glauben und Kirche, Offenbarung und Priesterthum herausstellt?

So fand dieser durchaus wohlwollende und rechtliche Mann einen Standpunkt wie Tausende vor und neben ihm, und hatte gar kein Bedenken, seinen Knaben ebendahin zu lenken. In den Grundsätzen Voltaire's und der damaligen ziemlich leichtfertigen und oberflächlichen Aufklärung beharrend, wies er — obwohl der Sohn und Enkel frommer Rabbinen — unbedenklich jede positive Religion, Judenthum wie Christenthum als Aberglauben und Pfaffentrug zurück und floß über von Spott gegen die alte Religion, versäumte auch nicht, mich darauf aufmerksam zu machen, wie viel Trug und Selbsttäuschung im Schwange sei. Gleichwohl hielt er es für einen Ehrenpunkt, von derselben, als der damals noch mehr als jetzt unter-

drückten und im bürgerlichen Rechte verkürzten, nicht abzufallen. Als ich später auf eigenthümliche Weise — nämlich durch die Bekanntschaft mit Mozarts Requiem und dann mit Händels Messias erst auf das Studium der Bibel, dann auf die lebhafteste Neigung zum Christenthum und zwar zum Lutherthum, geführt, den Uebertritt zum christlichen Glauben beschloß, fand ich in ihm den hartnäckigsten Widerstand — mir um so weniger begreiflich, da ich längst inne geworden war, daß ihm jede Religion durch und durch gleichgültig sei, folglich auch die Wahl der einen oder der andern bedeutungslos hätte erscheinen müssen.

Uns beiden war die Sache Ernst. Als keine Widerrede half, legte sich der schon sehr bejahrte Mann auf sein Bett und erklärte mir: dies sei sein Sterbelager, wofern ich zum Christenthum überträte. Ich meinerseits hatte den Unterricht im christlichen Glauben bereits vollendet und der Tag der Taufe war angesetzt. Ich fühlte mit innerlicher Gewißheit, daß jene Bedrohung nur der Ausdruck augenblicklicher Stimmung, ohne ernstliche Bedeutung sei und schritt zum Altar der Kirche. Der Vater aber blieb gesund und lebte noch viele Jahre fort.

Gewiß war der Unterricht in den christlichen

Glaubenssätzen, den ich vom Prediger Marks erhielt, ein werthvoller. Allein nicht leugnen kann ich, daß was mich zum Christenthum geführt und immer mehr angezogen hatte, nicht sowohl die theologische Lehre war, die, jede Erläuterung ablehnend, streng auf unbedingten Glauben hinwies, als vielmehr, — nach dem ersten Anstoße, den jene Kirchenwerke gegeben, — von Händels Messias angeregt, das lust- und eifervolle Studium der Bibel bewirkte, von der ich mein ganzes Leben lang nicht habe lassen können, so sehr nahm mich die dichterische Erhabenheit und tiefe Weisheit des Buchs der Bücher ein. Besonders waren es die meisten Theile des alten Testaments und vom neuen die Evangelien Matthäus und Lucas, welche mich erhoben. In ihnen meinte ich die lautere Kunde über das Judenthum und weiterhin über das Christenthum zu vernehmen, reiner und lauterer, als in allen theologischen Schriften, die mir bekannt geworden und zu denen ich, wohl mehr in knabenhafter Keckheit als mit Berechtigung, auch die Episteln zählte. In der Bergpredigt aber und der Strafrede gegen die Pharisäer, meinte ich den vollsten Ausdruck des Charakters und der Sendung Christi zu vernehmen.

Später erst, damals noch ganz unvorhergesehen,

zeigte sich der große Einfluß, den die vertraute Bekanntschaft mit der Bibel auf mich als Komponisten und Schriftsteller äußern sollte.

Ueber das väterliche Haus, welches aus früherm Wohlstande allmälig in tiefe Dürftigkeit versank, und über meine Erziehung in demselben gehe ich hinweg. Der Grundsatz meines Vaters, den er mir unablässig verhielt: ich müsse Alles lernen, blieb wie es scheint, nicht ohne Einfluß auf mich. Seine Gefährlichkeit und Unausführbarkeit konnte dem Knaben begreiflicherweise nicht klar werden. Doch blieb von seiner Wirkung wenigstens die Neigung übrig, nach allen Seiten, die sich öffnen wollten, auszuschauen und Einsicht zu erstreben. Zuerst wurde die medizinische Bibliothek des Vaters durchmustert. Noch lange gedachte ich mit schaurigem Vergnügen der Marterwerkzeuge und blutigen Operationen aus der Chirurgie des alten Heister, bei denen das glühende Eisen nicht fehlen durfte, um Blutungen zu stillen. In freundlicherer Erinnerung blieb Unger's Wochenschrift, der Arzt; zum erstenmale trat mir hier die Möglichkeit und Ersprießlichkeit volksthümlicher Behandlung wissenschaftlicher Gegenstände vor das Auge.

Diesem ersten Irrgange, der nicht der letzte

sein sollte, folgte das Gymnasium, die lateinische Schule des Waisenhauses mit seiner bescheidenern Polyhistorie. Neben dem Allem wirbelte ein unablässiger Strom des buntesten Büchergedränges, Ritter- und Räuberromane, Homer und Liebesgeschichten, die lockersten Bilder Wielands und seiner französischen Vorgänger, neben Faust, Corneille, — kurz Alles und noch viel mehr schwamm in rührender Eintracht und Unschuld an der jugendlichen Seele vorüber. Was ihr zusagte, blieb haften, Anderes gab Anregungen, die vielleicht später weiter wirkten, Vieles versank spurlos. Ich habe aus diesem wirren Umhergreifen wenigstens eine Ueberzeugung festgehalten, daß der Mensch nichts aus den Büchern herausliest, was nicht schon in seiner Natur angelegt ist. Alle diese Schlüpfrigkeiten aus Wielands Idris und Zenide, aus dessen neuem Amadis, aus Crebillon glitten meinem Ohr gänzlich unverstanden, ja unvernommen vorüber, während das mir Zusagende haften blieb, zum Theil bis auf diese Stunde. Nur eins der schlüpfrigen Bücher, Voltaires Pucelle, ward und blieb mir in den Tod verhaßt. Denn schon hatte ich Schillers Jungfrau von Orleans kennen gelernt, schwärmte für sie mit der ganzen Inbrunst

eines jungen Herzens und konnte nicht begreifen, wie ein Franzos sich an der Heldin seines Volks so schamlos habe versündigen können.

Neben dem Allem wurde viel gezeichnet, theils erfunden, theils, besonders nach raphaelischen Bildern, kopirt, leider nur in schwarzer Tusche. Zeichenunterricht hatte ich in den gemeinschaftlichen Zeichenstunden des Professor Prange gefunden, eines braven wohlwollenden Mannes, wenn auch vielleicht der Kunst und ihrer Lehre nicht allzu nah verbunden. Sobald ich über die Elementarlehre hinaus war, begann seine Noth mit mir. Er war so human, uns Schülern die Wahl der Vorbilder zu überlassen; und bald wollte keines derselben mich befriedigen. So kam es nach einer Weile dahin, daß er mir einmal Blatt auf Blatt vergebens vorlegte, bis ich endlich bei einem derselben heftig ausrief: das will ich machen! Sobald das Wort vernommen war, umschallte mich ein allgemeines Gelächter der Mitschüler und des guten Prange selbst. Was ich gewählt, war ein Abbild von Raphael's „Heilung des Gichtbrüchigen." Das Volk umdrängt ein ärmliches Haus und sperrt so den Eingang. Innen sind die Apostel und Christus. Da kein Raum weiter bleibt, so hat man das Dach auf-

gebrochen und den Unglücklichen auf Betten an Seilen in das Innere vor Christus herabgelassen. Dies ergab eine überaus reiche und gedrängte Gruppe. Irr' ich nicht, so enthielt das Blatt einige zwanzig Figuren. Eben das, die Schwierigkeit der Aufgabe, hatte den Hohn gegen mich erweckt. Ich ertrug ihn, gewiß nicht ohne Grimm, aber schweigend und bat, mir das Bild mit nach Hause zu geben. Nun setzte ich mich daran, ohne irgend einen Beistand, und brachte das Abbild zu Stande. Wie, das wüßte ich in der That nicht zu sagen!

Eine Kopie der Transfiguration nach dem bekannten Kupferstiche, jedoch mit Berichtigung einiger Köpfe nach großen Abbildungen, die mir zugänglich geworden waren, wurde einem Wohlthätigkeitsverein verehrt.

Ich habe nie zu zeichnen und zu malen aufgehört, doch niemals für diese Kunst eigentlichen Beruf, der sie zur Lebensbeschäftigung hätte machen können, empfunden.

Musikalische Anfänge.

Daß in diesem Getümmel von Beschäftigungen die Musik nicht fehlen durfte, versteht sich. Sehr früh erwachte in mir Lust und Sinn für dieselbe. Schon im fünften bis zum siebenten Jahre, erinnere ich mich, meinen Vater, der damals zu seiner Zerstreuung wiederholt das benachbarte Leipzig besuchte, mit Bitten bestürmt zu haben, mir doch von der Messe ein Klavier mitzubringen, und wäre es auch nur so, vielleicht eine halbe Elle lang. Wie das der Instrumentenbauer und die Akustik bewerkstelligen könnten, machte dem Knaben natürlich keine Sorge. Bald nachher, etwa im siebenten Jahre, erhielt ich Klavierunterricht. Allein schon waren die Mittel sehr zusammen geschmolzen; ich mußte es mir an einem alten Klavier, dann an einem Oesterlein'schen Kielenflügel (zu dem Preise von 13 Thalern) genügen lassen, der mit seinen

spritzenden Tönen, die durch Anschnellen von Federkielen an die Saiten hervorgebracht wurden, weder Schalldauer hatte, noch die Möglichkeit zuließ, Forte und Piano zu unterscheiden. Auch war kein guter Lehrer mehr erlangbar. Ich brachte es zwar für mein Alter und die Umstände weit genug, um sogar in Privatkreisen Aufsehn zu erregen. Allein mir fehlte hinlängliche Abwechselung und Steigerung in den Aufgaben. So stockte das Studium und ging in ein natürlich ganz willkürliches Phantasiren über; die Lehrstunden mußten aufgegeben werden.

Zwei, wenn nicht drei Jahre gingen in dieser traumhaften Beschäftigung dahin; das einzige, solidere Band, welches mich mit der Musik noch zusammenhielt, war Türks Klavierschule und ihre Lektüre. Da hatte ich oft gelesen: es habe ein Komponist Wolf, in sechs (!) Sonaten das Gezänk zweier Eheleute geschildert. Die Abgeschmacktheit entging mir, wohl aber faßte die Meinung Fuß, daß also die Musik auch festere Vorstellungen wiedergeben könne. Eben war in Halle das erste Notenleihinstitut eröffnet worden. Ich eilte zum Unternehmer und foderte jene sechs Sonaten. — „Die haben wir nicht," — lautete die trostlose Antwort. Was nun? mit leeren Händen

abziehen, schien mir beschämend. — „So geben Sie mir eine andere Sonate!“ — Ich erhielt eine Sonate (As-dur, wahrscheinlich op. 26, welche mit den Variationen anfängt) von Beethoven, den ich damals nicht einmal dem Namen nach kannte.

So kehrte ich denn heim, den ersten Beethoven in Händen. Nicht ohne ahnungsvolles Grauen legte ich ihn auf das Notenpult und hob die Hände zum Spiel. Ach! — sie sanken nicht nieder auf die Tasten. Noten, Vorzeichnung, alles war mir entschwunden oder unsicher geworden. Ich war tief beschämt, ja empört über dies Geschick. Niemand theilte ich es mit, die einzigen Helfer in der Noth waren Türk's Buch und Beethoven's Sonate. An ihr und mit jenem Leitfaden, gehalten von grimmvollem, knabenhaftem Eifer, lernte ich zum zweitenmale Klavier spielen. Die Mittel fehlten — und auch mein Wille, wieder Unterricht zu suchen. Nie wieder habe ich Lehrstunden im Klavierspiel genommen. Natürlich konnte von regelrechter Durchbildung der Technik nicht die Rede sein. Alles und Alles mußte der unermüdliche Eifer und die neu erwachte Lust ersetzen. Es mißlang nicht gänzlich. Zu den obern Klassen im Gymnasium gelangt, bildete ich einen Konzertverein.

Es gelang uns Knaben, aus unserer Mitte und mit fremder Beihülfe ein Orchester zusammenzubringen, sogar aus Mitgliedern des trefflichen Stadtchors einen Singchor zu gewinnen und so wurden unter der Gunst der Rectoren Haydn'sche Symphonien (die leichteren), Chöre aus Winter's Macht der Töne und Mozart'sche Konzerte aufgeführt. In den letzteren wurde die Hauptpartie von dem genialen Balladen- und Liederkomponisten Löwe (damals Sopranist mit wundervoller Stimme) von mir und Andern, ausgeführt. Ich weiß nicht, wie gering mein Spiel gewesen sein mag. Allein die Ausführung war doch möglich geworden und blieb nicht ohne Beifall, wiewohl Löwe mir im Spiel weit überlegen war. Auch die Direction ging unter uns und anderen „hohen Häuptern" reihum.

Man darf übrigens keine allzuhohe Vorstellung von unserem mehr kühnen als soliden Unternehmen fassen. Uns fehlten innere wie äußere Mittel. So erinnere ich mich der ersten Aufführung des Mozartschen es-dur-Konzerts, die übrigens vor der Eröffnung des Konzerts nur in meinem Zimmer Statt hatte. Ich saß am Flügel; die zwei Violinen waren leicht besetzt, — natürlich einfach; die Bratsche wurde von einer dritten Violine gegeben, die statt aller zu

tief liegenden Töne lustig pausirte; ein Violoncell hatten wir ermöglicht, den Kontrebaß konnten wir — Sopranisten und Altisten sammt und sonders — nicht erlangen. Sehr leicht waren die beiden Flöten besetzt; die Oboen wurden nothgedrungen an zwei andere Flötisten ausgeliefert; die beiden B-Klarinetten sollten ebenfalls von zwei Flöten — wir hatten ja nichts anderes! — gegeben werden. Alles Uebrige blieb unbesetzt. Du armer Mozart, nie hast Du mehr Eifer und mehr Ungeschick vereint erfahren!

Nun begann das Spiel. Ein fürchterlicher Mißton! Wir wiederholten und wiederholten den Einsatz; alle Partien schienen den Noten nach richtig und der Mißklang blieb; denn daß die B-Clarinetten ihre Partie einen Ton tiefer intoniren, daß die Note c als b ertönt: woher konnten wir Unglücklichen das wissen? Die B-Klarinetten mußten ebenfalls ausbleiben; im Uebrigen ging Alles sehr schön, wenigstens nach unserer damaligen Meinung.

O glückselige Schulzeit! und dreimal glückliche Knaben, die ihre Jugend in kleineren, zumal alten Städten verleben! Wie schnell ist da jede Plage, jede Noth vergessen! Wie waren wir alle so froh, alle Herzensfreunde, alle mit sich und der Welt zufrieden!

Jeder von uns zweifelte gar nicht an seiner Trefflichkeit und der aller Genossen! Jeder achtete sich für den Höchsten und alle Andern für seines Gleichen! Und welche Zukunft wartete unser! Die Ritterromane hatten den Boden der Phantasie gelockert, Schiller (weniger Goethe) regte gleich der Sturmglocke die Knabenherzen zu Kühnheit und Freiheit auf, sein „Geben sie Gedankenfreiheit" begeisterte gleich den Rufen der Klassiker aus Rom und Griechenland herüber, als wäre mit der „Gedankenfreiheit" alles gethan, sollten auch Wort und That ausbleiben. Und nun die alte Stadt mit ihren Felsen nebenan, mit der Burgruine, zu der aus unserm lutherischen Gymnasium (einem ehemaligen Barfüßer-Kloster), dem ich zuerst angehörte, ein unterirdischer Gang, leider in der Mitte vermauert, hinführte. Und damit nichts fehle, bewohnten wir ein altes Haus aus der Klosterzeit, damals einem Professor Tieftrunk gehörig. Es hatte einen tiefen Keller und unter ihm ein zweites, tieferes Gewölbe, beide von gehauenen Steinen. Und aus dem tiefern Gewölbe führte seitlich ein unterirdischer Gang nach der nicht fernen Ulrichskirche. Der Gang war am Kellergewölbe mit Backsteinen zugesetzt, die einige Lücken, offenbar neuern Ursprungs,

zeigten. Welch ein schauervoller Genuß war es uns Knaben, in das Gewölbe hinabzusteigen! Wohl gar in der Dämmerung! Wie begierig lugten wir durch die Lücken in den Gang und wähnten, um so mehr und Grauenvolleres zu schauen, je weniger wir sahen!

Aber am dauerhaftesten blieben doch, trotz aller Zwischenfälle und Faustkämpfe, die Gefühle der Kameradlichkeit und Freundschaft. Nie hab' ich einen der Genossen wieder gesehen, ohne das Vollgefühl der Zusammengehörigkeit zu empfinden. Hatten wir uns auch auf der Schule fern gestanden, so schätzte ich mich glücklich, wenn es mir später in Berlin gelang, ihm etwas Liebes zu erweisen. Gewiß haben meine Genossen und Alle, denen eine glückliche, freiherzige Schulzeit zu Theil geworden ist, dasselbe in sich erlebt.

Auf der Schule aber standen wir alle Einer für den Andern. Ich erinnere mich eines Vorfalls, bei dem die erste Rolle mir zugefallen war, gewiß aber würde jeder Andere aus unserer munteren Schaar ebenso gehandelt haben. Unser höchst geachteter und geliebter Rector Rath legte in Prima dem Ersten eine Frage vor; nach dessen Antwort schallte das: der Folgende! der Folgende! — bis einer der Fernersitzenden die Antwort des Primus wiederholte. Nun

hieß es: „Richtig!“ — „Das hatt' ich ja gesagt“ ließ der Primus vernehmen. Rath blickte ihn zürnend an, richtete die nächste Frage an mich, den Zweiten, und fragte so bis zum Schluß der Stunde die Klasse durch, stets mit Uebergehung des Ersten. Vor dem Beginn der nächsten Lehrstunde machte ich den Andern begreiflich: es fordere die Ehre der Klasse, daß wir unsern Primus nicht ohne seine Schuld kränken ließen. Als nun der Rector seine erste Frage, wieder mit Uebergehung des Primus, an mich richtete, blickte ich ihm ruhig in das Auge und schwieg. „Der Folgende! der Folgende!“ — Alle schwiegen. „Haben Sie sich nicht präparirt?“ fuhr der Rector in scharfem Tone heraus. „Wir haben uns präparirt,“ antwortete ich bescheiden, aber fest, „und hätten die Frage beantworten können; aber wir glaubten, daß die Reihe zu antworten nicht eher an uns gekommen sei, als nach Befragung unsers Primus.“ Der würdige Mann, unserer Ehrfurcht und Liebe sicher, blickte mich aus seinem geisthellen Auge lange an, fragte in dieser Stunde nicht wieder, in der folgenden aber zuerst — den Primus. Wir aber, besonders ich, der ich bald nachher Primus wurde, hingen von da an mit Enthusiasmus an ihm.

Kriegszeit.

Als wär' es an all' diesen Treibereien und Träumereien noch nicht genug, schritt der Krieg, man muß sich von den letzten Schulvorgängen um einige Jahre zurückversetzen, an uns Knaben vorüber; ganz Europa war erfüllt von seinem Getöse und hallte wieder von dem Namen Napoleon und dem Kriegsruhm seiner Schaaren.

Meine erste helle Erinnerung reicht in das Jahr 1805 hinauf. Damals hatte Preußen Heeresmassen in Bewegung gesetzt, um die Forderung, die Haugwitz dem Kaiser Napoleon in Wien stellen sollte, zu unterstützen. Auch durch Halle zogen Heerestheile. Ich erinnere mich noch mit vollkommener Deutlichkeit der Grenadiere und ihrer seltsamen Kopftracht. Ein ganz niedriges, oben plattes Tuchkäppchen deckte den Kopf. Die vordere Hälfte aber umschloß eine Art

von Schild, rundlich nach oben geschnitten, und auf beiden Seiten hinterwärts, der Mütze anschließend, gebogen. Dieser Schild war von schwarzem Glanzleder und mit einer Art von wollner Rüche umzogen; sie erhöhte die Größe des Mannes wohl um einen halben Fuß.

War nun ein Regiment vorübergezogen, so folgten ihm lange Reihen von Packpferden, die auf beiden Seiten in Gleichgewicht hangende Bündel trugen; das waren die Zelte, für den Fall, daß man kein Unterkommen in Häusern fände oder benutzen könnte. Die Bündel waren mit einem weißen Ueberwurf bedeckt und auf dem höchsten Punkte schwankte als Zier ein voller Federbusch. Außerdem folgten zahlreiche Reservepferde für die Offiziere, deßgleichen Bagage-Wagen, denen sich auch Chaisen für die Kommandeurs anschlossen. Gelegentlich polterte auch eine Feldbäckerei in zahlreichen Wagen vorüber. Unsere jungen Augen waren trunken von dem bunten, langhin sich streckenden Schauspiel. Keiner war unter uns, der sich nicht Offizier und womöglich General träumte, um ebenfalls mit diesen blankgeputzten Soldaten zu spielen. Einstweilen wanderte jeder den Eltern abgeschmeichelte „Münzgroscher" für

Grenadiere und Packferde zum Zinngießer. Wir hatten wohl Ursache, uns den Anblick einzuprägen. Denn als ein Jahr später die Franzosen kamen, und noch sieben Jahr später das Volksheer Preußens, wie anders sah da Alles aus!

Das Jahr 1806 brachte den wirklichen Krieg zu uns.

Die Schlacht von Jena war geschlagen, in Halle hatte man den Kanonendonner gehört. Zuvörderst langte die Kunde an: die Franzosen seien geschlagen, zersprengt, vernichtet, der „Bonaparte" sei gefangen und in Ketten gelegt. Dann schlichen unheimliche Gerüchte herbei, die ganz anders lauteten. Die bei Halle sich sammelnde Reserve-Armee lagerte östlich von der Stadt, fing aber an, sich zu bewegen und die Stellung an der Saale, westlich von Halle, zu besetzen, auch Reiterei nach dem nahen Passendorf zu entsenden.

Diese Stellung westlich der Stadt ist äußerst stark. Vor der Brücke breitet sich ein weiter Wiesenraum aus, von keiner Höhe, keinen Baulichkeiten außer der wenig ausgedehnten Gymritzer Mühle, und keiner Waldung unterbrochen und beschützt. Drei Arme der Saale bilden den vordersten

westlichen Terrainabschnitt, die nur stellenweis das Durchwaten gestatten und auch keine Fahrzeuge, als ein paar ganz kleine und flache Fischerkähne zulassen. Ueber sie alle führt in Einem Zuge die „lange Brücke," durchaus von Stein gebaut, mit niederm Steingeländer, nur an einem Arme mit Balken und Brettern fortgesetzt, die sehr leicht abgeworfen oder in Brand geschossen werden können. Erst östlich erhebt sich seitwärts vom Ausgang der Brücke nach der Stadt unterbrochenes, leichtes Gebüsch, die „Pulverweiden" genannt, davor der „Pulverwall," eine nicht bedeutende, aber wohl verwendbare Erhöhung, wahrscheinlich in früherer Zeit zu Vertheidigungszwecken aufgeschüttet. Nun legt sich ein vierter, nicht durchwatbarer Arm der Saale vor die Stadt, von der „Klausbrücke" überzogen, die damals wenigstens, von einem überdachten Brückenhause, wie man sie noch jetzt in der Schweiz findet, gegen Kugeln nicht übel gesichert, den Zugang von der hohen Brücke bestreicht. Nun erst tritt die Stadt in Wirksamkeit, von einer Steinmauer nach dieser Seite hin verstärkt. Sie erhebt sich, wenn auch nur gelinde; allein innerhalb ihrer geben mehrere Höhen, der Freimaurerberg, der botanische Garten, die Moritz-

burg, mit Steingebäuden besetzt, Aussicht und Schußbahn auf die Brücke und das westliche Gelände. Damit noch nicht genug, lagert sich in weiterer Entfernung die Felshöhe, der Steinbruch genannt, hoch genug, um mit schwerem Geschütz die Vertheidigung wesentlich zu verstärken. So erweist sich die Stellung für Vertheidigung gen Westen dermaßen günstig, daß ein kleines Korps ein viel größeres zurückweisen kann, bis es in weitem Bogen umgangen, oder durch überlegenes Geschütz wehrlos gemacht wird. Aber was geschah für das Défilé der Brücke, das an sich so stark war? — Auf einer Wiese, seitwärts der Brücke, die vor dem letzten Arme, dem östlichsten des Stromes lag, folglich, sobald die Brücke genommen war, keine Rückzugslinie hatte*), war das Füsilierbataillon Hinrichs nebst einem Detachement Jäger aufgestellt. Richtig wurden sie nach der Entscheidung über die Brücke, gefangen; von denen, die sich watend und schwimmend über den Stromarm nach der Stadt retten wollten, kamen wenige oder keiner hinüber, sie

*) Natürlich hatte der Knabe von alldem keine eigene Ansicht. Aber die Lokalität war ihm auf das genaueste bekannt, und die Aeußerungen gebildeter Personen stimmten genau mit einander überein und kamen, ihm wie Allen, genugsam zu Ohren.

ertranken. Zur Vertheidigung der Brücke waren von der zahreichen Artillerie der Reserve, man sprach von 60 bis 80 Geschützen, nur zwei Feldgeschütze zur Brücke entsendet; eins stand auf der Mitte der Brücke, das andere auf ihrem Ausgange nach der Stadt.

Von Passendorf her rückten die Franzosen an. Das erwähnte zweite preußische Geschütz warf mit dem ersten Schuß eine ganze Rotte der Anrückenden nieder und lud zum zweitenmal.

Da warf die erste Kompagnie Franzosen ihre Tornister ab und unter der Führung ihres Lieutenants stürmte sie in vollem Lauf auf das Geschütz los, der hochgewachsene Lieutenant mit geschwungenem Säbel weit voran. Er kommt in dem Augenblicke zum Geschütz, wo der Kanonier die Lunte zum Zündloch niederschlägt. Ihm einen Hieb in die Hand versetzen, sich über das Geschützrohr werfen und das Feuer mit seinem Leibe ersticken, war für den Offizier ein Augenblick. Er umklammerte das Geschützrohr, erhielt zahlreiche Hieb- und Stichwunden, das abbrennende Zündpulver riß ihm eine große Wunde in die Bedeckungen des Leibes, — aber der Schuß, der möglicherweise die Stürmenden hätte zurückschrecken können, war vereitelt; das Pulver im

Rohr blieb unentzündet. Hiermit war die Brücke, das heißt die ganze gewaltige Position in die Hand der Franzosen gefallen. Das andere Geschütz fuhr im Galopp zur Stadt zurück. Einen oder zwei Tage darauf traf Napoleon in der Stadt ein. Sobald er Bericht von der That empfangen, ernannte er den noch zwischen Tod und Leben schwebenden Lieutenant zum Obersten seines Regiments und sandte ihm das Kommandeur-Kreuz der Ehrenlegion. Als später die Nachricht vom Wiederausbruche der Feindseligkeiten jenseit der Weichsel in Halle anlangte, ließ sich der neue Kolonel, dessen Herstellung noch lange nicht vollendet war, durch nichts abhalten, weiter, der Armee nachzueilen. „Ich muß zu meinem Kaiser," rief er wiederholt, „er braucht seine Leute."

Es versteht sich, daß ich auch hier nur den Erzählungen folge, die in der Stadt umliefen, aber genau übereinstimmten und von den französischen Mittheilungen bestätigt wurden.

Auch auf Seiten der Preußen, wie streng man auch die Führung von oben her beurtheilte, fehlte es nicht an Zügen wahrhaftigen Heldenmuths. Als der Rückzug in das Innere der Stadt durch die schnell vorrückenden Franzosen bereits abgeschnitten war,

eilten zwei preußische Fahnenjunker, im Alter von 16 bis 18 Jahren, jeder Deckung beraubt, in eine Seitengasse, die keinen Ausweg hatte, als den Strom. Sobald sie dies gewahr wurden, wanden sie die Fahnen um den Leib und stürzten sich in den Strom; sie wollten lieber sterben, als das ihnen anvertraute Panier dem Feinde überlassen. — Ich selbst habe einen blauen Husaren vom Regiment Usedom mit Wunden bedeckt und erschöpft zurückführen sehen, der sich gegen 13 französische Jäger zu Pferde vertheidigt und glücklich durchgeschlagen hatte.

Wir in der Stadt waren in höchster Spannung, als die Unglücksbotschaft eintraf und bald darauf die Nachricht, es hätten sich jenseit der Saale Franzosen gezeigt. Plötzlich wurde ein französischer Husar, gleich darauf zwei reitende Jäger gefangen eingebracht und unserm Hause vorüber nach der Kommandantur geführt. Ich erinnere mich genau, daß der Husar von drei Mann Wache umgeben war, deren Einer ihn am Kragen gepackt hielt. Nun also waren die Franzosen da! Die Stadt gerieth in Gährung, wenngleich man versicherte: es sei nur ein versprengtes und abgeschnittenes Korps, das man vor sich habe und alsbald einfangen werde.

Mein Vater hatte sich, mich an der Hand führend und öfter tragend, nach dem Markte und allmälig in die Klausstraße nach der Brücke zu gewagt. Wir waren nicht die Einzigen. Eben gingen jene beiden Geschütze im Galopp vorüber, welche für die Brücke bestimmt waren, von Reiterbedeckung geleitet. Man vernahm Schüsse; ein Buchhändler, der tolle Dreißig in der Stadt genannt, kam in sausendem Galopp über die Brücke nach der Stadt gesprengt und schrie aus vollem Halse: „Es geht Alles gut!“ Gleich darauf ward das zweite Geschütz zurückgerettet, — und fast in demselben Augenblick vernahmen wir Gewehrschüsse, die hochgellenden französischen Trommeln — die preußischen, viel größern, hatten tiefern Klang — und bald darauf ließ sich im höchsten Tenor der unablässige Kriegsruf der Franzosen: „en anvant! en avant! plus vite! plus vite!“ vernehmen.

Das also waren die Franzosen? Diese kleinen Männer in gelben oder blauen Ueberziehern oder Uniformröcken sollten unsere baumlangen Grenadiere bezwungen haben? Und wo waren denn die kleinen Gewehre mit den drei Fuß langen Bajonnetten, von denen man erzählt hatte und die zur Nachahmung

diesseits empfohlen worden waren? — Man war schnell fertig, diese Truppen, es war die Division Dupont, für ein elendes Freikorps zu erklären und „Löffelbande“ zu betiteln, weil allerdings Viele blecherne Löffel auf den Hut gesteckt, Andere gelegentlich ein paar lebendige Hühner oder Enten auf den Tornister gebunden hatten.

Die Brücke war genommen, in einem Anlaufe die Stadt durchschritten, die jenseits aufgestellte Reservearmee geworfen; viele Hunderte von Gefangenen sah ich bald darauf unter der Hut weniger Wachen auf dem Markte zusammengebracht. Viele retteten sich in die Markt- oder Marienkirche, oder entschlüpften sonst noch mit Hülfe der Bürger. Diese Soldaten, größtentheils Ausländer, durch die nicht immer redlichen Praktiken der Werber zu hartem Dienste zusammengebracht, — was konnte ihnen Preußen gelten? Und dennoch hatten sie sich gut geschlagen, ranzionirten sich, oft mit Lebensgefahr, schlichen und bettelten sich von Ort zu Ort zur preußischen Armee zurück! Ja, stets haben sich die Deutschen als unerschütterliche Krieger gezeigt und haben gesiegt, wenn gute Führung sie unterstützte.

Zwei Tage später ergoß sich ein höherer Glanz

über die staunenden Bewohner. Napoleon wurde erwartet.

Mein Vater führte mich früh durch die überdrängten Straßen auf den Marktplatz. „Durch das Klausthor, durch die Stadt und immerfort nach Osten ergoß sich vom frühen Morgen bis gegen Abend die „große Armee," Brigade an Brigade gedrängt, Fußvolk und Reiterei, dazwischen Geschützzüge, ein unabläßig drängender Strom. Einmal, vor unsern Augen brach das Rad eines Fahrzeugs (Kanone). Im Nu, schneller als ich's erzählen kann, war dasselbe beseitigt, durch ein neues ersetzt und unaufhaltsam rollte der Strom weiter.

Die beiden großen Hälften des Marktes, über den der Zug dahinfloß, boten ein noch merkwürdigeres Schauspiel. Die eine Hälfte war angefüllt durch die Fußgarden, die Grenadiergarde, die Jäger zu Fuß, Voltigeurs und Artillerie, die Spalier bildeten (Gewehr bei Fuß) gegen die Armee. Die andere Hälfte, der sogenannte Fleischmarkt war angefüllt mit dem Gardekorps der reitenden Grenadiere, in dunkelblauen Offiziersröcken, die Trompeter in hellblauen; die Gemeinen hatten Infanteriegewehre quer über die Schulter gehängt. Wahrscheinlich sollte das Korps zu Fuß

und zu Pferde dienen. Auf hohen Rossen saßen die baumhohen Reiter, noch größer erscheinend durch hohe Bärenmützen, (die ersten, die ich sah) deren Haar tief herabhing und den Gesichtern kriegerisches Ansehen gaben. Es waren, wie man sagte, meistens Elsasser und Wallonen. Denn Napoleon hatte von den Römern gelernt, den kleinern und gedrungern Menschenschlag für das Fußvolk zu verwenden, da dergleichen Leute sich leichter und behender tragen, die großen Menschen aber für die Reiterei zu benutzen, wo sich ihr langer Arm und ihre Kraft geltend machen können.

Als wäre daran noch nicht genug, schmetterten neue Trompeten heran und die Kürassiergarde rückte auf den Markt, wieder riesige Menschen und riesige Pferde. Wir hatten schon preußische und sächsische Kürassiere gesehen; sie trugen eiserne Brustharnische, aber schwarz und glanzlos lackirt und darum unscheinbar. Die französischen glänzten im Sonnenschein, der sich auf den blanken Stahlharnischen funkelnd sammelte. Dazu trugen sie stählerne Helme mit metallnem Kamm und wehender Roßmähne; wir kannten die Form aus römischen Abbildern. Wie hoch überglänzten sie die breitgesetzten dreieckigen Hüte der

Preußen und Sachsen! Wahrlich, es ist nichts Kleines, die Phantasie zu wecken! Diese Reiter fühlten sich nicht blos durch Thaten und Ruhm gehoben, auch durch den gegenseitigen Anblick ihrer echt kriegerischen, wie Trompetengeschmetter glänzenden Rüstung. Und wie leuchtete gar der Anblick in das trunkene Auge der Knaben! Das waren ja, so schien es uns, die Ritter aus unsern Romanen. Zuletzt sprengte sogar in wilder Unordnung eine Schaar Türken heran, — es waren die Mameluckeu des Kaisers.

Die Rufe: der Kaiser! l'empereur! liefen durch die herandrängende Fußgarde und die schaulustigen Bürger. Wir hatten einen ganz guten Platz hinter den ordnungsfrei herangetretenen Grenadieren; mein Vater hatte mich auf den Arm genommen und ich durfte hoffen, etwas zu erblicken. Plötzlich faßt ein Trupp Franzosen meinen Vater, zeigt ihm Quartierbillets und verlangt, vom mündlichen Bescheide nicht zufriedengestellt, daß er sie in das ferne Quartier führe. Da blieb wenig Hoffnung, an Widerstand war nicht zu denken; wir zogen traurig ab. Bald aber führt der Weg bei einer Gruppe plaudernder Offiziere vorbei. Mein Vater ergreift die günstige

Gelegenheit beim Stirnhaar und klagt laut, auf französisch, über die Gewalt, die uns geschehe. Ein Offizier wendet sich zu uns und fragt, was es gäbe? Mein Vater berichtet, er habe sich und seinem Kleinen den Anblick des großen Kaisers zu lebenslänglicher Erinnerung verschaffen wollen und solle nun weit zurück in die Stadt. Alsobald wies der Offizier die Soldaten weg und führte uns durch die raumgebenden Gardisten bis zur vordersten Reihe. Sogleich erdröhnten die Zurufe der Kriegeschaaren, denn eben ritt der Kaiser mit großem Gefolge wirklich heran.

Ich weiß nicht, ob ich für das Folgende Glauben finden werde, spreche es aber unbekümmert, im Bewußtsein der Wahrheit aus. Der Knabe hatte keinen Blick für die goldprunkenden Marschälle, er sah nur Napoleon, der inmitten des glänzenden Gefolges im hellgrauen Ueberrocke und dem weltbekannten Hütchen einherritt. Wäre meine Hand hinlänglich geübt, so würd' ich noch heut ein getreues Bild des Mannes geben können, der damals, mit seinem antik-römischen, gelb-bleichen Antlitze, den scharf geschnittenen Zügen bewegungslos wie Bronze mit den hellgrauen und doch abgrundtiefen Augen geradeaus vor sich hinblickend und auf nichts Bestimmtes schauend, vor-

überzog. So ritt er denn ein in unsre Stadt in der Mitte seiner Heldenschaaren, der Sieger über alle seine Feinde!

Und doch sollte er inmitten dieser Stadt erinnert werden, daß er in Feindes Lande sei.

Er zog an der Spitze seines Gefolges still, wie seine Art war, die Märkerstraße hindurch nach dem „großen Berlinplatze" zu der für ihn in Mekels oder vielleicht Niemeyers Hause bereiteten Wohnung. Plötzlich gewahrt er auf den Vorstufen eines stattlichen Hauses die hohe und nervige Gestalt eines Mannes mit kräftigem, braunrothem Antlitze, krausem Haar und funkelndlebendigen blauen Augen. Es war der Justizkommissarius Dr. Scheuffelhut; er hat mir den Vorgang viel später selber erzählt. Der Mann stand, das Auge fest und kühn auf den Kaiser gerichtet, die rechte Hand in den ganz zugeknöpften Oberrock gesteckt, wie seine Gewohnheit war, übrigens fern von jeder gefährdenden Absicht. Da fällt sein Anblick Napoleon in die Augen. Der Kaiser wendet das Haupt und den scharffassenden Blick auf die hohe Gestalt. Der Gang des Pferdes wird noch langsamer, das Auge läßt nicht ab von dem kühnen, vielleicht Gefährliches sinnenden Deutschen. Und so harrt

der Eine gleich einem beseelten Marmorbilde feststehend, der Andere, unerschütterliche Ruhe im Busen tragend, zieht seine Straße dahin. Wußte er und sagte er sich schon heute, daß für ihn die Kugel noch nicht gegossen sei?

Ich erfuhr damals und später noch zweimal, welch' eine Gunst dem Menschen zu Theil wird, wenn ihm das Anschauen großer Persönlichkeiten und Ereignisse weit hinaus hebt über die engen Schranken des Ich und des alltäglichen Lebens und Treibens. Der geschichtliche Sinn erwacht, begeisterte Theilnahme an den Angelegenheiten der Menschheit, des Volks, des idealen Lebens tritt an die Stelle der kleinen und vergänglichen, der materiellen Interessen.

Natürlich hatten wir Knaben von diesem Einflusse der uns aufregenden Ereignisse keine Ahnung. Doch sollten sich greiflichere Einwirkungen bemerkbar machen, die in der allgemeinen Luft der Knaben am Kriegswesen ihren Anhalt hatten.

Die erste Einwirkung traf mich persönlich.

Bald nach jenen Tagen überfielen mich seltsame Krampfanfälle; ich hatte Lust und Anhaltsamkeit an der Arbeit verloren, und als ich mich einmal zum ausdauernden Lernen zwingen wollte, gerieth ich in

Zuckungen, welche die Augen, Lippen und den ganzen Kopf nach der linken Seite rückten. Die Sprache ward dadurch gehemmt, doch blieb ich bei vollkommen klarem Bewußtsein und Herr meiner Glieder. Die berufenen Aerzte, deren Fragen ich während des Anfalls nur schriftlich und mit unsicherer Hand beantworten konnte, schienen zweifelhaft in der Diagnose; die häufig wiederkehrenden Anfälle, denen man nicht zu steuern wußte, entkräfteten mich auf das Aeußerste. Reil, damals noch eine Zierde der halleschen Universität, ward berufen. Er beugte seine edle Gestalt über mich Daliegenden, schaute mir mit seinem hellstrahlenden und doch so milden blauen Auge tief in das meine und sprach ruhig, aber vernehmlich vor sich hin: „Nun, da wird wohl nicht viel mehr zu machen sein.“ Seltsam erweckten diese Worte in mir, der ich doch gewiß das Leben liebte und den Tod hätte scheuen sollen, ein eigenthümliches Wohlbehagen. Ich fühlte mit unerschütterlicher Gewißheit, daß ich am Leben bleiben würde. Es war das erste Mal, daß ich jener innerlichen Gewißheit mir bewußt ward, die stärker ist als alle Beweise und äußern Aussprüche, und die in jeder Menschenbrust lebt, Niemandem aber unentbehrlicher ist, als dem Künstler,

der gerade in den tiefsten schöpferischen Momenten schlechthin gar keine Leitung und Bürgschaft hat, als diese innere Stimme. Möchte sie doch Niemand in sich übertäuben und ersticken!

Die Krämpfe ließen nicht nach. — Da geschah es, daß an einem heitern Morgen zwei Regimenter Franzosen und „Ysenburger" erwartet wurden und bei unserm Hause vorbeiziehen sollten. Wie gern hätt' ich sie gesehen! aber ich konnte ja nicht das Bett verlassen. Da hörte man von fern und immer näherrückend die Trommeln. Ich fiel in Krämpfe und mein Vater suchte mich zu beschwichtigen. „Aber ich will sie sehen!" schrie ich heftig auf. Der Krampf stand, mein Vater trug mich an das Fenster und ich sah die Regimenter, voran ihre helle Musik, vorüberziehen. Die Krämpfe sind niemals wiedergekommen.

Der Wille des Menschen ist mächtiger, als die Meisten ahnen. Er ist der wahre Wunderthäter. Damals konnt' ich mir das unmöglich klar machen, verlor aber dies Ereigniß nimmer aus dem Sinne. Vielleicht war es der erste Anstoß zu der Neigung, das, was ich wollte, so viel als möglich, mit Hartnäckigkeit zu verfolgen.

Allgemeiner war die Lust am Soldatenspiel.

Es gab keinen Knaben, der sich nicht zinnerne Soldaten und Kanonen verschafft hätte. Auch ich hatte mit einem Freunde einige hundert zusammengeschafft. Wir spielten, wie Alle, mit denselben Krieg und schossen tapfer darauf los; denn das leere Paradespielen waren wir bald satt. Da fiel uns Archenholz Geschichte des siebenjährigen Kriegs in die Hände. Er wurde mit Begier, natürlich mit leidenschaftlicher Parteinahme für den alten Fritz und seine Preußen, gelesen und immer wieder gelesen. Bald kam uns der Gedanke, die Schlachten zu wiederholen. Mit Stäben, Pappstücken, Sand suchten wir das jedesmalige Terrain darzustellen, brachten unsere Soldaten in die geschichtlich überlieferte Schlachtordnung und dann — freilich dann mußte das wüthendste Kanonieren entscheiden. Wer den letzten Mann aufrecht behielt, war Sieger. Es war uns solcher Ernst mit dem Spiele und wir hatten unsern Archenholz so inne, daß ich mir getraue, noch jetzt die beliebtesten Bataillen nach seiner Darstellung aufzuzeichnen.

Schlagender war die Wirkung auf die Menge. Wir Kinder der Honoratioren hatten uns bereits früher mit Papprüstungen und hölzernen Schwertern in Ritter umgewandelt. Nach der Schlacht fanden

sich dort und da Bajonnette, gelegentlich auch Patronen. Die große Menge der Stadtkinder bemächtigte sich deren, steckte die Bajonnette auf lange Knittel und bildete so eine zweite Partei, die sich „Grannediere" (Grenadiere) betitelte. Grannediere und Ritter zogen vor der Stadt gegen einander und die Sache wurde ernstlicher, als sich einige Bauerburschen aus Giebichenstein zu Pferde darein mischten. Es mußten greise preußische Invaliden — die einzige verfügbare Besatzung damals — ausrücken, die den Bürgerkrieg glücklich erstickten.

Anläufe zu Komposition und Theorie.

Phantasirt hatte ich, seitdem ich ein Klavier besaß; wenigstens erinnere ich mich keiner Zeit, in der das nicht stattgehabt hätte. Wie? das weiß Gott, der Alles weiß! Der Kriegszeit, und zwar dem Jahre 1806 oder 07 war beschieden, den ersten Anstoß zu schriftlicher Komposition zu geben.

Mein Vater hatte mir, wohl ohne andern Zweck als zum Spiel, ein kleines Büchelchen mit rastrirtem Papier geschenkt. Ich seh' es im Geiste noch vor mir, mit seinem blau und roth marmorirten Umschlag, jede Seite des gelben rauhen Papiers war mit zwei Systemen bezogen.

Nichts mag mir wohl lustiger in den Sinn gefallen sein, als die kleinen Posthörnchen der französischen Voltigeurs, die so hoch und keck erklangen, wenn die bunt-belitzten und beschnürten Schwärm-

truppen mehr dahintanzten als marschirten. Einen solchen Voltigeurmarsch phantasirte ich mir zusammen und schrieb denselben mit fieberisch zitternder Hand in mein Notenbuch.

Meine Freunde, die ich ihn hören ließ, bezeigten mir Vergnügen; ich aber war, wie sich versteht, zufrieden. Ob darin Reminiscenzen? Ich dachte gar nicht daran, und glaube es auch jetzt nicht, es klang gar zu tüdesque. Warum ich just Fis-dur gewählt? — ja wer kann Alles wissen! Nun stand es denn da auf Noten! Allein je länger ich hinschaute, desto beklommener wurde mir um das junge Herz. Es — fehlte etwas, ich wußte nur nicht was; mein Notenblatt nahm sich nicht so aus, als die andern. Endlich ward es mir klar! die Taktstriche fehlten! Dem war abzuhelfen, die Feder flog unermüdet von oben nach unten, in einem Takte waren 4 oder 5 Achtel, im andern 1 Viertel, wie gerade der Federzug traf; denn ich armer Bube hatte nie erfahren, was die Taktstriche eigentlich bedeuten; wahrscheinlich hatte das laute Zählen des Lehrers und angebornes Gefühl den Takt einigermaßen in's Reine gebracht..

Vielerlei folgte im Laufe der nächsten Jahre dem Erstlinge. Ich erinnere mich nur aus etwas späterer

Zeit eines verwegnern Unternehmens: der Komposition von Schillers Semele. Natürlich hatte es bei dem ersten Monologe sein Bewenden. Daß dieses Gedicht für musikalische Behandlung nicht wohl geeignet sei, konnte mir damals nicht bewußt werden; ich folgte hier wie bei allen musikalischen Unternehmungen dem dunkeln Triebe, der Lust am Gegenstande.

Doch sollte gerade dieses Kompositionsabenteuer nicht ohne Einfluß auf die nächsten Jahre bleiben. Es war damals eine junge Sängerin aus Berlin nach Halle gekommen, ein Fräulein Andresse, die mit ihrer wohlgeschulten Stimme (etwas ganz Neues für die Provinzialstadt) und mit dem tiefen Einblick ihrer schwarzen Augen mir, wie Allen um mich her, den Kopf nicht wenig verrückte. Ihr überreichte ich meine Semele. Sie ließ sich huldvoll zu dem Halb-Knaben, Halb-Jüngling herab und sang mir mein Wirrsal von Rezitativ und Arie vor. Ach! es stockte hier und stockte da — und ich konnte mir nicht bergen, daß die Schuld nicht in ihr, sondern in der Komposition lag. Als sie nun gar nachsichtsvoll mir tröstend zusprach: „es werde sich noch finden," da ergriff ich äußerlich lächelnd und innerlich grimmvoll die unschuldigen Blätter und riß sie schneller, als sie hätte

abwehren können, von oben bis unten durch. Der Vorfall konnte mich nicht von neuen Unternehmungen zurückhalten; denn unaufhörlich fühlt' ich mich zu abermaligen Versuchen getrieben. Allein es setzte sich in mir eine Scheu fest, wieder mit Kompositionen hervorzutreten, die jahrelang anhielt und mich offenbar hemmte. Oefter suchte ich mir dadurch zu helfen, daß ich, wie unsere Stahlfabrikanten ihre Waare für englisches Fabrikat ausgeben, meine Versuche unter fremdem Namen zu Gehör brachte, mit wechselndem Erfolge. So erinnere ich mich, eine Arie unter dem Namen Palestrina aufgeführt zu haben. Ach! es war ja nicht Anmaßung, die mir den Namen des „Fürsten der Kirchenmusik" eingab, sondern die unschuldvollste — Unwissenheit. Durchgreifender war eine zweite Folge. Von Zeit zu Zeit überschaute ich meine Kompositionsversuche, fühlte mich von ihnen unbefriedigt und hielt dann ein mörderliches Auto-da-fé. Die Welt wird an den Machwerken nicht viel verloren haben, wohl aber ich selber. Erst viel später begriff ich, daß man mit solchem Verfahren sich des Einblicks in die eigene Entwickelung beraubt. Klüger und glücklicher verfuhr neben mir der später so beliebt gewordene Balladen- und Liederkomponist

Löwe. Er war damals Sopranist im trefflichen halleschen Singchor und erhielt auf Kosten des Königs von Westfalen Kompositionsunterricht vom Professor Türk. Seine erste Komposition ward auf Subscription gedruckt. Es war das Gedicht „Lothar" von A. W. Schlegel. Wir Alle waren entzückt, daß der Held die dargebotene goldene Ehrenkette und, wenn ich nicht irre, auch den Ehrenbecher mit goldenem Wein ausschlug und dabei beharrte:

„Des Sängers Trank ist Wiesenquell!"

denn den kannten wir besser als den güldenen Wein.

Allein Löwe's Vorgang und meine eigene Unbefriedigung gaben mir doch den Gedanken ein: man müsse erst etwas lernen, ehe man etwas leisten könne.

So fand ich mich denn zu dem einzigen Lehrer, den Halle besaß, zu Professor Türk. Ich erhielt bei ihm Generalbaß-Unterricht und hatte mir sogar, obgleich noch Gymnasiast in den mittleren Klassen, Duldung in seinen akademischen Vorlesungen erschmeichelt.

Der würdige und mir stets theure Mann that bei diesem Unterricht, was nur irgend dabei geschehen konnte. Neben den erforderlichen Lehren und Erläuterungen wurden ansehnliche Blätter mit bezifferten,

dann unbezifferten Bässen vorgelegt und bearbeitet. Ja, die Gewissenhaftigkeit des Lehrers spürte selbst über den Bereich der Lehre jeder Schwäche des Schülers nach. Ich erinnere mich, einmal nach dem Schlusse der Lehrstunde, als ich mich schon zum Fortgehn erhoben hatte, bei dem Wechsel der letzten Worte halb gedankenlos ein paar Akkorde (vielleicht einen Septimen- und Quartsextakkord) auf f g gegriffen zu haben und dann der Thür zugeschritten zu sein. Eben wollt' ich sie öffnen, da schallte mir Türk's Ruf: „Marx! Marx!" nach. Ich schwenkte wieder von der Thür ab und blickte den Rufenden fragend an. „Sie haben nicht geschlossen!" Ich mußte zum Klavier zurück und die Schlußakkorde (g^7 c) nachbringen. Man spotte nicht über die kleine Pedanterie! Der würdige Alte konnte nicht begreifen und ertragen, daß Musik ohne formellen Schluß ausginge. Wie ruhselig, wer an unverbrüchlichem Gesetze festhalten kann und niemals in die Region der ewigen Fragen und Zweifel geräth!

Für mich aber stand in den Sternen geschrieben, daß ich immer und überall auf eigene Versuche und Strebungen zurückgeworfen werden sollte. Ich arbeitete den Generalbaß, wie man ihn aus Türk oder

andern Lehrbüchern kennt, tapfer durch; die bezifferten Bässe, erst mit lauter Grundakkorden u. s. w., wurden ausgesetzt und durchgespielt, und — je weiter ich mich hineinarbeitete, desto weiter kam ich von jedem Versuch eigner Komposition ab; der Quell der Empfindung und die Lust daran, schienen vollkommen versiegt. —

An dem wackern Türk lag die Schuld keineswegs; davon war ich überzeugt. Ja, ich hing an ihm mit der vollen Verehrung und dem jugendlichen Enthusiasmus eines treuen Schülers. Wo der greise Mann erschien, empfand ich gegen ihn nur Ehrfurcht und zürnte Manchem, dessen spöttische Mienen ich gewahr ward. So in den Konzerten, deren er wohl nach dem Vorbilde der Leipziger Gewandhauskonzerte jährlich vierundzwanzig gab. Wenn er im Dirigiren bei steigender Heftigkeit des Affekts oder bei längerem Crescendo sich mehr emporrichtete und zuletzt sein Haupt mit dem greisen, hochgesträubten Haar und den rudernden Armen sich, ein musikalischer König Saul, um eines Kopfes Länge über Chor und Orchester erhob, so hätte man das Vorbild manches Dirigenten aus unsern Tagen zu erblicken gemeint, wenn diese Tage nicht noch lange auf sich hätten warten lassen.

Und wenn er in seinen Vorlesungen an der Universität, die er nach damaliger Einrichtung in seiner Privatwohnung hielt, ganze Stöße von Büchern auf der Tafel auslegte, um sich auf sie zu stützen und uns den Einblick in den Schacht des Wissens zu gönnen: so weckte das in uns eine Ehrfurcht, die ebensowohl dem büchermächtigen Manne galt, als dem Gegenstande, der uns nun erst, nachdem wir ihn rein als Kunst kennen gelernt, seine wissenschaftliche Seite wies. Räthselhaft war mir schon damals die seltsame Schüchternheit des werthen Mannes. Sicher und bündig trug er vor, was er auf irgend eine Autorität stützen konnte; in streitigen Fällen entschied er sich muthig und fest für die eine oder andere Autorität. Hier also vertraute er dem eigenen Urtheil. Fehlte ihm aber jede Stütze fremden Urtheils, so wagte er sich mit seinem eigenen durchaus nicht hervor. So hatte er schon damals die Normal-Molltonleiter ganz richtig erkannt, also lange vorher, ehe sie von Gottfried Weber zu öffentlicher Besprechung kam. Aber nur gegen die vertrautesten Schüler, und nur in Form einer verwegnen, vielleicht thörichten Hypothese, wagte er sich damit heraus. Ebenso ketzerte er unter der Hand gegen die, den Musikern

damals noch unantastbaren, Quinten- und Oktavenverbote. Aber weder seine Kompositionen, noch seine Schriften enthalten davon eine Spur.

Da ich mich nun durch den Generalbaß eher gelähmt als gefördert fand, begann ich unermüdlich alle musikalischen Lehrbücher durchzustudiren, deren ich aus Türk's Bibliothek oder sonst irgendwo habhaft werden konnte. Ich glaube kaum, daß von der damaligen Literatur irgend etwas mir fremd geblieben ist. Namentlich war es Marpurg's „Kunst der Fuge," die mich anhaltend beschäftigte. Hierbei hatte sich mir der nachherige Musikdirektor Naue angeschlossen, an Jahren mir ziemlich weit voraus, der auch schon bei Zelter in Berlin gewisse Studien gemacht hatte, dessen flüchtiges und unkräftiges Naturell aber jedem ernstlichen Bemühen auswich. Wir lasen uns abwechselnd das Buch vor und versuchten zu seinen Lehrsätzen Beispiele zu bilden. Nun ist aber der treffliche Marpurg zwar höchst ergiebig für alle einzelnen Wendungen, die sich in der Fuge aufspüren lassen, allein der Zusammenhang des Ganzen —

Encheiresin naturae!
(nennt's die Philosophie)
Spottet ihrer selbst und weiß nicht wie —

war von ihm durchaus bei Seite gelassen. Wir lernten ein Thema machen, wohl oder übel, den Gefährten bilden, — kurz alles Einzelne, — aber eine Fuge, ein Ganzes kam auf diesem Wege nimmer zu Stande. Erst spätere Jahre sollten mich dahin fördern. Der gute Naue! leibhaftig steht er vor mir, eine von den Naturen, die vielseitig angeregt, wohlwollend und hülfreich, wo sie können, doch nimmer einen Kern ihres Lebens zeitigen, weil die erste Anlage unentwickelt geblieben und die Kraft zur Entwickelung abhanden gekommen ist. Wie oft gab uns sein rastloses, aber stets auf das Aeußerliche gerichtetes Wesen und seine daher rührende Prahlhaftigkeit Anlaß zu Spöttereien! und wie bald verstummten sie vor seiner unerschöpflichen Gutmüthigkeit! Auch mein Umgang mit ihm war ein ununterbrochener Wechsel von kindischen Feindseligkeiten und stets wieder auftauchender Neigung. Er war der Sohn eines reichen Nadelfabrikanten und von seinem Vater ohne festes Ziel zum Studiren bestimmt, ohne gleichwohl zur Universität zu gelangen. Sein nächster Ehrgeiz, als ich ihn kennen lernte, war, mit Studenten umzugehen und es ihnen gleich oder zuvor zu thun, wohlverstanden, wo es ohne Gefahr geschehen konnte.

Mehr als einmal konnte ich ihn bei Schelling (nicht dem mystischen Philosophen, sondern einem Conditor) beobachten. Er hatte irgend ein Konfekt vor sich; von der andern Seite forderte ein Student ein Stück Pflaumentorte, „mir auch zwei Stück!" rief Naue. Ein Anderer forderte vielleicht ein Glas Punsch, „mir auch ein Glas Punsch!" so ging es fort bis er den ganzen Tisch überladen vor sich sah, dann entfernte er sich, alles bezahlend, wenig nur berührend, aber zufrieden; hatte er doch Alles erlangt, was alle Andern gefordert. Wunderlicher noch trat diese Unfähigkeit, irgend Jemand einen Schritt voran zu gestatten, mir gegenüber hervor. Er mochte hin und wieder von mir gehört haben, daß ich an eine Geschichte der Musik, an eine Generalbaßlehre (sollte wohl Kompositionslehre heißen) dächte. Lange schwieg er dazu, endlich führte er mich vor seine Bibliothek und zeigte mir eine ansehnliche Reihe von Quartbänden. Und auf den rothen Etiketten, — was gab er mir gedruckt zu lesen? Kompositionslehre (Generalbaß) von Fr. Naue, Bd. 1. 2. . . .; Geschichte der Musik von Fr. Naue, Bd. 1. 2. . . . Ich war höchlich überrascht, zog, ehe er's verhindern konnte, einen der Bände hervor und schlug ihn auf. Was

fand ich? daß schönste weiße Papier, nicht mit einer einzigen Silbe verunziert. Es war nicht etwa Prahlhaftigkeit von ihm, sondern er weidete seine Seele an dem leibhaften Anblicke seiner künftigen Werke. Lachen wir nicht zu laut darüber, wie Viele wiegen sich jahraus, jahrein ihr Leben durch, an solchen Phantasiethaten.

Zunächst aber hatten diese reinlichen Zukunftswerke eine verhängnißvolle Wirkung für ihn und eine heilvolle für mich. Er redete sich ein: er müsse eine große Bibliothek musikalischer Werke besitzen. So schaffte er, was nur irgend für das Geld seines Vaters erreichbar war, herbei. Ich erinnere mich einer ansehnlichen Sammlung niederländischer Tonwerke von Roland Laß und Andern, die später in die Berliner Bibliothek übergegangen sind. Es kam auch vor, daß er für den Ankauf des Alexanderfestes von Händel gleichzeitig, um sicher zu gehen, an drei Bücherversteigerungen Auftrag erlassen hatte. Richtig erhielt er drei Exemplare des Werkes, freilich um den doppelten Preis, für den dasselbe bereits im Buchhandel zu haben war. Ernstlichen Gebrauch hat er von diesen Werken niemals gemacht. Ich aber hatte längst den Drang empfunden, mich überall umzusehen,

und seine unbegrenzte Gefälligkeit gewährte mir die Benutzung seiner Schätze, so weit ich sie damals verstand. Daß ich in jener Zeit ernstliche Frucht davongetragen, ist wohl undenkbar, allein es war Anregung und Vorarbeit für künftige gereiftere Studien; es war eine Förderung, die mir schon damals, wenn auch unklar, als unentbehrlich erschien und die mir in Halle und ohne eigene Mittel auf gar keinem andern Wege, als auf diesem, nicht von mir und für mich gebahnten hätte zukommen können. So weit ich meiner Schicksale bewußt geworden bin, habe ich stets gefunden, daß mir alles, dessen ich bedurfte, gerade im richtigen Augenblick des Bedürfens zugekommen ist, nicht eher und nicht später, und zwar, wo mein Vermögen nicht ausreichte, auf ganz von mir unabhängige, nicht vorher zu sehende Weise. Niemand, der mich irgend kennt, wird mir den thörichten Wahn zuschreiben, daß ich darin eine Bevorzugung erblicke. Vielmehr bin ich überzeugt, daß Jeder, der sein Leben aufmerksam prüft, auf gleiche Erfahrungen geführt werden muß. Und trägt uns nicht die Völkergeschichte, so weit wir sie klar durchschauen, dieselbe Erkenntniß entgegen, ist nicht das Christenthum, das römische Reich, der Sturz dieses

Reiches, Napoleon's Sturz, ist nicht Alles, was wir begriffen haben, in gleicher Weise hervorgetreten, und hätte irgend eine Geschichte von Menschen oder Völkern mehr Bedeutung und Werth, als das abgeschmackteste Kindermährchen, wenn nicht aus diesen Geschichten ein Strahl der ewigen Vernunft hervorleuchtete?

Uebrigens blieben auch Naue's Bestrebungen keineswegs ohne Frucht. Er wurde Organist an der Marienkirche und Universitäts-Musikdirector, auch Vorsteher des von Türk vor ihm so trefflich geleiteten Stadtchors. Ja, er versuchte an der Universität nach Türk's Vorbilde Vorlesungen zu halten, die aber wenigen Erfolg gehabt zu haben scheinen. Im Drucke erschienen von ihm einige Kirchenmusiken und eine Kirchenagende, eine Sammlung von Tonformeln, deren sich verschiedene Kirchen in verschiedenen Zeiten für die Liturgie bedient hatten.

So hatte ich mich denn auf mannigfaltigen Wegen um Ausbildung in der Komposition bemüht — und vergebens. Alles, was ich gelesen, führte mich nicht dahin, wohin ich eigentlich verlangte: zum Geschick und zur Kräftigung für Komposition. Es führte vielmehr, so mußte mir die eigene Erfahrung vor-

spiegeln, davon ab; denn je mehr ich studirte, desto mehr versiegte der Quell eigener Erfindung.

So entstand für längere Zeit der gefährliche Wahn in mir: Komposition sei überhaupt nicht zu lehren, sei nichts als Anregung oder Eingebung auf dem Boden angeborenen Talents. Daß der Anlage noch eine Schule zu Hülfe kommen müsse, damit nicht Jeder die Kunst von Neuem zu beginnen habe und erst mit dem Opfer mühevoller Jahre sich zweifelhaft erringen müsse, was Tausende nach einander in vielen Jahrhunderten errungen, und als gemeinsames Gut für alle Nachfolgenden aufgesammelt: das konnte ich armer Knabe weder aus mir wissen, noch aus der damaligen Musikliteratur herauslesen. Wohl ahnte ich, daß noch ganz andere Lehren und Lehrwege irgendwo vorhanden sein müßten. Aber wo? In Halle gab es nur den einen Türk; was der als Lehrer an Löwe gethan, war mir ganz unerkennbar und in der That von geringem Belang. Dies erwiesen später Löwe's Kompositionen. Seine Lieder und Balladen zeugten von hohem Talent; alle seine größern Kompositionen waren unhaltbar, weil ihnen die Grundlage tüchtiger Kunstbildung und allgemein geistiger Entwickelung des Komponisten abging. Auswärts

aber Lehre zu suchen, dazu fehlte mir jedes Mittel. So war jener Irrthum für mich noch ein Ausweg der Verzweiflung; ich war auf mich zurückgewiesen, mochte daraus werden, was konnte. Aber der Drang zum Schaffen und das unermüdliche Ringen nach Belehrung blieben ungeschwächt.

In dieser ganzen Zeit entstanden vielerlei Kompositionen; der kleinere Theil wurde vollendet. Darunter war meine erste Oper. Ihr Stoff war nichts Geringerem als der französischen Revolution entlehnt, und der Held kein anderer als — Lafayette. Ich hatte gleichwohl doch so viel Besinnung oder Einsicht, den Schauplatz in die mittelalterlichen Kämpfe Italiens zu verlegen und meinen Helden Fayado zu nennen. Die eigentliche Quelle waren mir Girtanner's Erinnerungen oder Denkwürdigkeiten aus der Revolution, die sich durch ihre in das Persönliche und Anschauliche dringende Darstellungsweise empfahlen. Besonders angeregt war ich für den zweiten Akt, dessen stürmisches Vorspiel in ein heftiges Rezitativ der Bässe und höhern Instrumente überging. Bald hob sich der Vorhang und wir waren der Versammlung gegenüber, in welcher der wilde Streit der Parteien das Rezitativ fortsetzte. Da plötzlich legte

das Erscheinen eines Einzigen, der still durch die Streitenden einherschritt, Allen Schweigen auf. Es war, wie man erräth, der Moment, wo auf dem Stadthause die Verdächtigen Flesselles, und sein Schwiegersohn, ihren Richtern gegenüber mit augenblicklichem Tode bedroht werden und der weite Platz von den Schaaren Derer erfüllt ist, welche das blutige Gericht fordern. Lafayette hat durch geschickte Führung seine Truppen einzuschieben und den ganzen Raum allmälig zu leeren gewußt und ist dann in den Saal getreten, wo er die den Tod Fordernden, jetzt von ihrem Anhang Verlassenen, leicht zum Schweigen bringt.

Wer war der Dichter dieser Oper? kein Anderer, als — ich selber, denn ich hatte und wußte Keinen, der mir hätte helfen können. Allein in der Ungeberdigkeit meiner damaligen Jahre, war es mir gar nicht um ein Gedicht zu thun. Ich stellte mir Moment für Moment in aller Lebendigkeit, die ich mir gewinnen konnte, vor und rang danach, Texte und Tongestalt gleichzeitig zu fassen. Daß auf diesem Wege sich kein Kunstwerk in Klarheit und Harmonie gestalten konnte, ward mir damals nicht bewußt, wohl aber mußte ich erfahren, daß sich aus dem gewaltsamen und dunkeln Ringen nur einzelne Scenen und

Bruchstücke von Scenen erlangen ließen, die vergeblich auf Vereinigung harrten. Vor und nach mir ist bekanntlich von Mehreren versucht worden, Dichter und Komponisten in Einer Person zu schaffen. Aber diese Versuche sonderten beide Thätigkeiten, schufen erst das Gedicht mehr oder weniger vollständig und begannen dann, als zweite Arbeit, die Komposition desselben. So war jedenfalls die praktische Durchführung möglich und es blieb nur die Frage: ob der Musiker bei der dichterischen Arbeit auch dichterische Entzündung in sich finden, ob er nicht abstrakt aus dem Verstande und fremden dichterischen Erinnerungen seinen Text bilden und dann von dieser Arbeit zu seiner eigentlichen Schöpfungs-Sphäre nur erkaltet vorschreiten werde? — eine Frage, die nicht hier zur Erörterung kommen kann.

Das letzte Unternehmen aus dieser Zeit sei noch erwähnt, weil es Jahrzehnte später wieder aufgetaucht, und dann in ganz veränderter Gestalt vollführt wurde. Schon in Halle nämlich, in meinem fünfzehnten bis achtzehnten Jahre, richtete sich vor meiner Phantasie die hohe Gestalt des Mose empor und wollte nicht von mir lassen, bis ich ihr, nach meiner Kraft und Richtung, genug zu thun versucht hatte.

Damals stellte sich mir der Stoff in rein dramatischer Form, und zwar als Dilogie in zwei zusammengehörigen Opern vor. Ich erinnere mich nur der ersten Scene, die ich bei höchst unzulänglicher Lokalanschauung in den Vorhof eines ägyptischen Tempels verlegt hatte. Ich stellte ihn mir mit Obelisken, Sphinxen, Götterbildern besetzt vor. Nach kurzer Einleitung des Orchesters trat paarweise der Zug der Priester ein und wand sich in feierlichem Umgange um die heiligen Bilder, bis er im Tempel verschwand. Der Gesang der ersten Paare wurde von den folgenden kanonisch nachgeahmt und ich stellte mir die Wirkung dieses kanonischen Gesanges, der ewig dasselbe, dieses Selbe immer verändert vernehmen ließe, sehr feierlich und mystisch vor. Hinter dem letzten Paare schloß sich der Jüngling Mose, der Zögling der Priester, dem Umgang an, blieb aber an der Pforte des Tempels zurück und sprach in zorniger Ungeduld die Unerträglichkeit des Tempeldienstes für seine freie thatdurstige Seele aus. Nur diese Scene hatte ich komponirt; zu welchen Worten, weiß ich nicht mehr. Ich hatte ohne Plan für das Ganze begonnen und mußte auf das Weitere verzichten, wahrscheinlich, weil mir die Unverträglichkeit des Stoffes mit der erwählten Form

fühlbar wurde. Kein Ton des ersten Versuchs ist mir geblieben; nur der Stoff hatte seine Macht über mich behauptet und bewährt.

Damit es ja nicht an Wunderlichkeiten fehle, ward ich, Halbknabe, in derselben Zeit zur ersten theoretischen Arbeit verlockt. Ich hatte nämlich auf Schule und Universität einen Freund neben mir, der auch am Klavier mein beständiger Kamerad war. Er spielte fertiger und sauberer als ich; aber freie Fantasie wollte ihm nicht gelingen und doch war er jedesmal, wenn ich mich auf den Tasten erging, gereizt, es mir nachzuthun. Mir that dies vergebene Trachten, dessen Grund ich nicht begriff, in der Seele weh, und ich hörte nicht auf, nachzugrübeln, was man denn eigentlich thue, wenn man fantasire. Es mögen mir wohl allerlei Vorstellungen von Wiederholung, Versetzung und Veränderung eines Themas vorgeschwebt haben; genug, ich legte mir Papier zurecht und schrieb darauf:

„Anleitung zum Fantasiren."

Das Heftchen ward dem Freunde verehrt, der sein Vergnügen daran hatte. Ob er damit fantasiren gelernt, will ich nicht beschwören.

Seltsam mag es erscheinen, daß neben so unab-

lässigem Streben der Entschluß, mich ganz der Musik zu widmen nicht gefaßt wurde, ja, daß ich Türks wiederholte Voraussetzung: Ich würde doch noch Musiker werden, beharrlich zurückwies. Allein die Sache hing nur gar zu natürlich zusammen. In Halle hatte ich keine andere Anschauung vom Leben des Musikers, als der Hinblick auf einige Organisten, Klavierlehrer, Stadtmusiker und durchreisende Virtuosen gewährte. Das Alles konnte mir nicht zusagen. Auch die Laufbahn Türks schien mir keine Befriedigung zu versprechen. Der Gedanke aber, den Lebensbedarf, — und schon hatte die Verarmung meiner Eltern den Blick des jungen Auges nach dieser Richtung hingezwängt, — durch Komposition zu gewinnen, erschien mir als Entwürdigung der heiligen Kunst, etwa als sollte ein frommer Christ im Abendmahl leibliche Nahrung erblicken. Ich suchte also nach einem Berufe, der mir neben seiner pflichttreuen Verwaltung möglichst viel Muße ließe, jenem andern Berufe, der Kunst, gerecht zu werden. Daß dies wieder ein bedenklicher Irrthum war, daß man nicht zweien Herren dienen kann, und kein würdiger Erfolg zu hoffen ist, wenn man nicht die ganze Kraft auf einen Punkt hinwendet: wie konnte der sechszehn-

jährige, ganz weltfremde und ganz unberathene Jüngling dies erkennen?

Ich widmete mich der Rechtswissenschaft. Sie schien mir lebensvoll, und war mir schon von der Geschichte her als bedeutsame Seite im Leben der Nationen und Staaten entgegengetreten. Zugleich hatte ich gewahren können, daß die Räthe des Stadtgerichts in Halle, damals wenigstens, mit Arbeit nicht überladen seien. Der Vormittag mochte dem Amte gehören, Nachmittags und Abends erwartete sie der Kartentisch, die Gesellschaft, die Jagd. Ich hatte für dergleichen wenig Sinn und durfte hoffen, die reiche Mußezeit nach meinem künstlerischen Begehren zu verwenden. In meinem sechszehnten Jahre war ich der Universität zu Halle einverleibt worden.

Das Weimarische Theater.

Was übrigens in dieser ganzen Zeit, sie umfaßte die letzten Schul-Semester und die ersten Universitätsjahre, mir anregend und bereichernd zu Hülfe kam, war das Erscheinen der Weimarischen Hofschauspieler, welche meine Vaterstadt mehrere Sommer hindurch zu einer Reihe von Darstellungen besuchten. Es war das erste Mal, daß wir uns wahrhaft künstlerischen Darstellungen gegenüber befanden und mancherlei Opern von Paer, Winter, besonders aber von Mozart hörten. Die Wirkung war auf uns, durch kein Residenzleben abgenutzte Jünglinge, eine magische. Wenn in Paer's Kamilla der von Eifersucht und Rachedurst zerquälte Gemahl — es war Strohmeier's, damals des ersten Bassisten, vornehme Gestalt — zuerst in stummer Scene auftrat, einen Brief an die verstoßene und eingekerkerte Ge-

mahlin schrieb, ihr Bild hervorzog, an die Lippen drückte, dann zur Erde schmetterte und im zornigen Dahinschritt sich wieder entfernte; dann fehlte uns Allen der Athem in der Brust und wir fühlten uns erst erlöset, wenn er darauf wieder das Theater betrat, um nun erst mit milder, doch mächtiger Stimme sich in Klagen zu ergießen. Nahte aber endlich der Augenblick der Befreiung, forschte man, in welchem der unterirdischen Gewölbe die unglückliche Schuldlose dem Hungertode entgegenseufze, und rief in den obern Gemächern, auf der Bühne der Chor der Hausgenossen in breitschallenden Akkorden ihren Namen Kamilla! — lange ohne Antwort, endlich von einem schwachen Laute zurechtgeführt, so hätte man wohl auf unserm bleichen Angesicht dieselbe Angst lesen können, die dort auf den Brettern Alles zu ersticken drohte.

Es ist das Unglück der Großstädter, daß sich ihnen von der ersten Jugend an Alles in Ueberfüllung entgegendrängt, daß Alles vorzeitig und obenein gleichgültig hingenommen wird, und den mächtigen Reiz des Neuen, Unerhörten eingebüßt hat, wenn erst die eigentlichen Jahre des Genusses und der Erhebung kommen. Und es ist die unerkannte Wohlthat der kleinen und Mittelstädte, daß die Seltenheit künst-

lerischer Feiergaben sehnsüchtigem Verlangen und unentweihter Empfänglichkeit begegnet; — allerdings geistige Anregsamkeit der Bewohner vorausgesetzt.

Von Gluck kam niemals eine Oper zur Aufführung. Der allgemeine Liebling war Mozart. Was mich betrifft, so lebte und athmete ich nur in ihm. Der holde Zauber seiner so mannigfaltig und doch so innig, so wechselvoll und doch so sanft dahinfließenden Weisen, wiegte uns in süßes Selbstvergessen, trug uns wie die kaum bewegte Meeresfläche sanftschaukelnd in das Land der Träume und traumhaft wechselnder Gefühle. Ich erinnere mich mit Bestimmtheit, daß, wenn ich eines der grünen Hefte, Härtel's Ausgabe der Mozart'schen Werke, am Klavier öffnete, ein ganz eigenthümlicher, süßer Duft mich anzuhauchen schien. Es war das durchaus keine absichtlich hervorgerufene Vorstellung oder ein gemachtes Gleichniß, sondern ein unmittelbares Empfinden, das natürlich seinen Sitz nur in der absichtslos waltenden Phantasie hatte. Was ich damals als Mozart's Wirkung empfand, es wird ewig das Reich sein, in welchem er ohne Nebenbuhler waltet und die Gemüther der Deutschen süß umfangen hält. Ein Anderes, Tieferes war mir damals nicht bewußt.

Allein es waren nicht blos die Opern, die uns beseligten und erhoben; auch die Aufführung der Trauerspiele übte ihre Macht, und das nicht vorübergehend, sondern bleibend für das ganze Leben. Besonders die Schiller'schen Dramen wirkten auf uns Jünglinge, die wir sie auswendig wußten, aber noch nie auf der Bühne gesehen hatten, mit einer Macht, die vielleicht entfernte Verwandtschaft hatte mit der Wirkung Aeschyleischer Tragödien auf die athenäische Jugend. Wenn im Wilhelm Tell schon vor dem Erheben des Vorhangs das ferne Heerdengeläute zu der nicht bedeutenden, aber immerhin bezeichnenden Romberg'schen Musik uns der Gegenwart entrückte und in das ferne Hochland hinzauberte, wo lang' unterdrückte, aber der Freiheit und Menschenrechte nimmer vergessende Hirtenvölker sich aus dem Joche der Knechtschaft losrangen: wie schlug da unser jugendliches Herz höher und mächtiger! und damals ward noch aller Orten der wirkliche Wilhelm Tell dargestellt, nicht vermummt in jenen allerunterthänigsten Andreas Hofer, oder gar zu einem wälschen Opernhelden. Und wenn ein andermal der finstere Philipp von Spanien, der Herr zweier Welten mit all' seinen stolzen Granden niederstürzte auf die Kniee wie vom

Blitzstrahl getroffen, wenn die mächtige, unter der Last der Jahrzehnte gekrümmte Gestalt des Großinquisitors von zwei Dominikanern herangeleitet wurde: wie fühlten wir protestantische Knaben im trotzigen Herzen die Ueberlegenheit der Kirchenmacht und zugleich die Demüthigung des Tyrannen, der doch schon jenen Ruf: „Geben Sie Gedankenfreiheit!" hatte hören müssen. Diese Dramen waren uns lebendig gewordene Geschichte! und wir fühlten, ohne zu klarer Erkenntniß darüber zu kommen, daß Schiller's Macht nicht blos in den einzelnen Gedanken liege, sondern schon in der Anlage großer und mächtig ergreifender Scenen. Seit Aeschylus und Shakespeare hatte ja kein Dichter verstanden, so große Bilder, so erhebende Anschauungen heraufzubeschwören.

Allerdings blieben auch gewisse Wunderlichkeiten nicht aus, die nothwendig zu dem Dasein einer Universitätsstadt gehören, einer Stadt, die großentheils von der Universität und den Studenten lebt und in welcher die Studenten eine gewissermaßen herrschende Stellung einnehmen. So war es herkömmlich geworden, daß bei den Aufführungen der Räuber das ganze Parquet sich mit Studenten füllte, dann, kurz vor dem Anfang der Ouvertüre traten die

Senioren der Landsmannschaften paarweis ein, alle „im Wichs," nämlich in der festlichen, wenn auch wunderlichen Tracht, die sie bei studentischen feierlichen Zusammenkünften anlegten: enges Kollet mit Schärpe in den Farben der Landsmannschaft, weißlederne Beinkleider, Steifstiefel, die weit über das Knie hinaufreichten, Kanonen genannt, auf dem Haupte ein hoher, dreieckiger Hut, in meiner Zeit war er schon längst zum zweieckigen geworden, mit wehender Feder, an der Seite den „Hieber," unsere Duellwaffe. Auf ein gegebenes Zeichen entblößten sich alle Klingen, die vor uns in den böhmischen Wäldern gelagerten Räuber, welche eben ihr Lied „Ein freies Leben führen wir," hätten anstimmen sollen, blieben stumm und statt ihrer erhob sich die ganze Schaar der Burschen und sang feierlich zu Posaunenschall und unter dem Jubel des Orchesters das ganze Lied. Hierauf erst konnte die Vorstellung auf der Bühne ihren Fortgang nehmen. Urtheile man über dieses Zusammenfließen von Publikum und Darstellenden wie man wolle, es gehörte einmal unabweislich in das Hallesche Theater- und Studentenleben. Wir hätten uns alle eher Mann für Mann relegiren lassen, als auf einen einzigen Vers verzichtet. Daß

übrigens an diesen feierlichen Abenden keine der lieblichen Töchter der Stadt im Theater fehlte, versteht sich. Uebrigens hatte damals das Theater eine ganz andere Bedeutung als jetzt. Von Weimar aus war so eben das Zwillingsgestirn Schiller und Goethe über Deutschland empergestiegen und hatte begonnen, seine zündenden Strahlen über das Vaterland und weit hinaus über dessen Grenzen auszusenden. Jedes Wort der beiden Großen ertönte gleich einem neuen Evangelium und gewann Einkehr und Heimath in dem Herzen aller nach Bildung Strebenden. Welche Macht namentlich Schiller's Entscheidungsworte über das ganze deutsche Volk übten, kann man jetzt kaum sich verstellen, da sie schon längst jeder Zunge allzugeläufig und jedem Gemüthe eingeboren sind. Es darf kühnlich behauptet werden, daß Schiller, der längst Bestattete, der mächtigste Vorkämpfer gewesen ist in der Erhebung der Deutschen zum Freiheitskampfe gegen den fremden Gewaltiger, und daß dieser sein Einfluß sich stets geäußert hat und stets wieder äußern wird, so oft das Volk sich zur Freiheit, das heißt aber zu höherer Gesittung und Wohlfahrt erheben wird. Jene Weimarischen Schauspieler aber traten gleichsam als unmittelbare Boten der

Dichterfürsten vor uns; denn Schiller und Goethe selbst hatten sie gebildet und in den Sinn der hohen Dichtungen eingeführt. Der erstere, der selber sehr schlecht gelesen haben soll und seinem Wohnsitz und seiner Stellung nach dem Theater ferner stand, wird wohl nur durch Mittheilung seiner hohen Gedanken und seiner Gemüthsmacht eingewirkt haben. Goethe dagegen als Haupt der Bühne und Kundiger, war der eigentliche Erzieher und Lenker des von ihm geschaffenen Künstlervereins. Dabei machte sich übrigens, wenn ich anders von den Schauspielern recht berichtet bin, seine olympische Ruhe öfters eigenthümlich bemerkbar. Wenn in den Proben ein Schauspieler nicht in dem rechten Sinne vortrug, so sprach Goethe, der in der Mitte der Bühne saß, mit unstörbarem Gleichmuth: „Noch einmal!" ohne ein Wort der Erläuterung oder Zurechtweisung zuzufügen. Dies „Noch einmal!" ward wiederholt, bis der rechte Ausdruck gefunden war.

Man hat oft Goethe verdacht, so viel Zeit auf das Theaterwesen verwandt zu haben; er selber ist von Zeit zu Zeit dieser Ansicht zugänglich gewesen. Darf ich aus dem Erlebten auf Weiteres schließen, so muß ich dieser Ansicht widersprechen; ich muß an-

nehmen, daß auf jeden Empfänglichen, wie auf mich, die Wirkungen des von Goethe geschaffenen Theaters sich strahlenartig von Geist zu Geist über Zeit und Raum verbreitet und fortgewirkt haben, wie eng auch das Haus in Weimar gewesen. Der Inhalt jener Dichtungen, die Ausführung von Seiten der Einzelnen, unter denen sich hochbegabte Künstler befanden, ich nenne nur Pius Alexander Wolf und seine Gattin, und das Zusammenwirken Aller in edelster Einheit, dann aber das Bewußtsein, daß jenes Dichterpaar selbst die Darstellung geschaffen, wie es kurz zuvor die Dichtungen seinem Volke überreicht hatte, Alles noch warm aus der spendenden Hand, uns gespendet: Das Alles verdichtete sich zu einem elektrisch-mächtigen Strahle und zündete unvergängliche Begeisterung.

Wir Jungen fühlten und erkannten das. Doch sollte auch der Feier das Satyrspiel nicht fehlen; zum Glück fand es keinen Schauplatz, als die verschlossene Brust der Jünglinge. Wir wußten, wie gesagt, unsern Schiller auswendig. Er war es, der uns begeistert hatte, während uns die goethe'schen Dramen bei weitem nicht gleiche Entzündung mitzutheilen vermochten. Nun kam denn eins der Schiller'schen

Trauerspiele nach dem andern zur Darstellung, und — bald fehlte hier eine halbe, dort eine ganze Scene. Wer hatte das gethan? wer unsern heiligen Dichtertempel angetastet und verstümmelt! — Es konnte Niemand gewesen sein als Goethe. Das stand bei uns fest und sogleich hatten wir in unsern heißen Köpfen den Beweggrund zu dieser herostratischen Frevelthat ausfindig gemacht. Es war der Neid! Der Höfling — so sauste es über unsere unbärtigen Lippen — beneidete den Dramatiker! Hätte der Olympier sich damals in unsere rauchduftende Salzstadt verirrt, ich weiß nicht, was geschehen wäre. Der Himmel war gnädig und gönnte uns Bedenkzeit, erst etwas zu lernen. Aber damals war die Gährung gewaltig und hätte einen Ostracismus in einer oder der andern Form herbeiführen können.

Und abermals Krieg.

Und immer wilder stürmten in die kleinen Wirbel unseres Privatlebens die überwältigenden Wogen des öffentlichen Leben hinein. Es war eben eine Zeit, diese napoleonische, wie man sie sich trotz aller geschichtlichen Kunde jetzt kaum vorstellen kann. Immer und überall Krieg, Heere aus und nach allen Richtungen der Windrose. Hier der Zug der Sieger, dort der der Gefangenen, hier Fürsten, die „zu regieren aufgehört," das heißt, die Napoleon kurzweg beseitigt hatte — dort eine Schaar von neuen Königen und Fürsten, die er aus Advokatensöhnen, ja aus Küchen- und Stallangehörigen auf den Thron gefördert. Die Hauptströmung blieb doch die von Westen nach Osten bis Moskau, und dann — zurück! bis Paris, bis zum Sturze des Uebermächtigen, den, wahrlich! nicht Menschenmacht, sondern sichtlich höhere Hand nieder-

gestreckt. Und das Alles sauste vor unserem kleinen Halle vorbei, wie es die große Heeresstraße bedingte.

Schon traten uns die Vorboten der Umkehr vor die Augen. Schon vernahm man die unbegreifliche Nachricht, nach dem Tilsiter Frieden, die Preußen kommen!" und eines Nachts weckte uns Pferdegetrappel und das Durcheinander lebhafter Stimmen in dem hohen Tone und der kurz hervorgestoßenen Redeweise, die so oft stämmigen Pommern und Märkern eigen sind. Reiter mit hellen Soldatenmänteln trieben auf und ab vor unsern Fenstern; sie gehörten zu Schill, dessen Name damals in ganz Deutschland hoch erklang und der allgemein, als „Ritter der Königin Louise" bezeichnet wurde. Sein waghalsiges Unternehmen und sein trübes Ende bewegte alle Herzen; auch aus Halle hatte mancher tüchtige Jüngling sich seiner Schaar angeschlossen.

Und bald vernahmen wir auch von dem glücklichern Zuge des Herzogs von Braunschweig-Oels. Auch er kam durch Halle, um den Sitz seines Vaters und die Wesermündungen zu erreichen, wo die rettenden englischen Schiffe seiner harrten. Seine Reiterschaar in schwarzen kurzen Waffenröcken, die Czako's von schwarzem Filz mit weißmetallenem Todtenkopf

und gekreuztem Gebein bezeichnet, darüber der weithinwehende schwarze Roßschweif — und in ihrer Mitte die nicht hohe, aber kräftige Gestalt des Fürsten, der aus dichtem Gelock seines goldblonden Haupthaar's und Bartes mit seinem leuchtend blauen Augenpaar kühn und wild herausschaute, machten einen gewaltigen Eindruck auf uns. Schill hatte die ersten Regungen von Trotz und Haß gegen unsere Besieger erweckt; jetzt richteten sich am Anblicke des deutschen Kriegers, der vom fernen Donaustrande sich durch zwanzigfache Uebermacht durchschlug zur Freiheit, zum erstenmal in uns Jungen die Gedanken an das eine gemeinsame Vaterland auf, an Deutschland; und dieser Gedanke sollte beharren.

Später gelangten dann, zuerst orakelhaft unbestimmt und kaum geglaubt, die Nachrichten vom moskowitischen Umsturze zu uns; und endlich, da zogen die ersten Schwärme der Kosacken heran! wir kannten sie wohl; aus unseren Griechen kannten wir sie, es waren die alten Scythen, mit denen schon der große Macedonier fruchtlos gekämpft; wer das recht lebhaft schauen will, der betrachte das antike in Mosaik aufbewahrte Schlachtbild, den Kampf Alexanders und Darius! Die Umgebung des Perserkönigs mit ihren

langschaftigen Lanzen und kurzen Peitschen, das sind die Urbilder jener knutenführenden Steppenreiter, die auf ihren kleinen feinfüßigen, langmähnigen Rossen, auf hohem Sattel (sie legten die Beute darunter) vor unseren Augen daher trotteten, jetzt ohne sichtbaren Anlaß stockten, jetzt wild dahin jagten. Einer stürzte mit dem Rosse vor unserem Fenster und blieb sogleich todt liegen; er hatte das Genick gebrochen. Von Uniform konnte nicht sonderlich die Rede sein. Bald war ein Schafpelz, bald ein blaues Kollet, bald ein gelblicher oder grauer Kriegsrock, dazu stets weite Beinkleider und eine Tuch- oder kurzgekräuselte Pelzmütze ihr Anzug, ihr Putz aber war der breite Ledergürtel, aus dem häufig zwei oder vier, kostbar mit Silber ausgelegt, Pistolen hervorblitzten, — die Reiter waren eben gegen die Türken im Felde gewesen, stattlich hing bei Vielen ein köstlicher türkischer Säbel nieder, Hauptwaffe blieb aber die Lanze. Wundersam freundlich und doch wieder wild blickten die bärtigen Gesichter auf uns nieder; ich konnte gar manchen Kopf bewundern, der denen auf meiner geliebten Transfiguration nahe verwandt war. Was gab es da nicht zu beschauen! wie viel Schreck und Freude ging von ihnen aus! Hier langte Einer unversehens der jungen

Mutter den Säugling vom Arme (die Kosacken waren wie alle Naturmenschen enthusiastische Kinderfreunde) tändelte mit ihm auf das lieblichste und gab es beschenkt zurück. Dort zog eben ein neuer Pulk vom Don heran; plötzlich warfen sich zwei der früher Gekommenen, ein Jüngling und ein Mann von ihren Rossen und drängten sich laut weinend zu einem der Neuankommenden hin, einem Alten mit schneeweiß herabfließendem Barte. Es waren Vater und Sohn, die, tausend Meilen vom Mutterlande fern, ihren Aeltervater begrüßten. — Hier und da blinkten die hellgeschliffenen Schuppenharnische einzelner Kaukasier durch die Reiterschaaren. Dann wieder lugten tatarische Gestalten mit ächt mongolischer Gesichtsbildung, die Augenwinkel hoch aufwärts geschlitzt, hervor. Auch Baschkiren mit weißen, spitzzugehenden Filzmützen über den bartlosen, halbthierisch grinsenden Gesichtern trotteten dazwischen, viele von ihnen noch mit Bogen und Pfeil gerüstet. Einem kaufte ich einen Pfeil ab; er mochte mit der Zahlung zufrieden sein und drückte mir freundselig die Hand, daß ich sie noch am folgenden Tage nicht wieder zurechtbringen konnte. Auffallend und ärgerlich war mir in meinem knabenhaften Trotze, daß ich auch vor dem Händedruck den Blick des Man-

nes nicht ertragen konnte; sonst hatte ich mein Gefallen daran, Jedem Aug' in Auge ausharren zu können. War es die thierische Wildheit, die mich zurückschreckte?

Zwischendurch erschallten dann an der Spitze dieses oder jenes Pulks, von erlesener Schaar ausgeführt, ihre Kriegsgesänge; andere Musik hatten sie nicht. Man wird es kaum glauben, und doch ist es wahr. Diese Gesänge erklangen oft (gegen die Art vieler russischen Volkslieder) in Dur und — in kanonischem Zweigesang.

In diesem Getümmel war es, wo ich meinen ehrwürdigen Türk zum letzten Mal sah. Von der Neuheit des Anblicks und noch viel mehr von dem Klang der Nationalgesänge war er herbeigezogen worden und drängte sich bald lauschend mit seitwärts vorgebogenem Haupte in die dicksten Reiterschaaren, bald sprang er scheu zurück, sobald ein Huf das Pflaster schlug. Nicht lange darauf ward er in die tiefste Stille versenkt.

Mir hatte er einmal erzählt: er habe sich mit Kapellmeister Reichardt gegenseitig das Wort gegeben, daß der Ueberlebende dem zuerst Geschiedenen eine Musik zur Bestattung schreiben und aufführen sollte. Ich war bei der Zerstreuung aller Türk Zu-

gehörigen der einzige, der daran mahnen konnte. Unbekannt mit Reichardt, von dem ich jedoch Kompositionen goethe'scher Lieder, einen Akt der heroischen Oper Brennus, und die Oper „der Sturm" (nach Shakespeare) kannte, die er einst im Wettkampfe mit Zumstang geschrieben hatte, begab ich mich getrost zu dem berühmten Manne, der in seinem wunderschönen Garten zu Giebichenstein bei Halle, von seinem vielbewegten Leben ausruhte. Ich betrat früh Morgens das Haus und wurde durch eine Halle in den Garten gewiesen, wo ich den Herrn finden würde. Gespannt umherschauend wanderte ich hinein und stieg die ersten Terrassen empor, als plötzlich bei einer Wendung der nicht große, aber hoheitsvolle Greis vor mir stand. Ich bat ihn im Namen der Schüler Türk's, das einst mit diesem Verabredete jetzt in's Werk zu setzen. Er nahm mich und mein Anliegen freundlich auf und sagte: damit wir das besser besprechen, fassen sie hier das Obstkörbchen mit an, langen Sie zu und begleiten mich durch den Garten. So wandelte ich mit dem Hochverehrten dahin und antwortete seinen theilnahmvollen Fragen nach Türk's letzter Zeit und meinem Verhältnisse zu ihm und zur Musik höchst gespannt, aber doch, seiner Milde gegenüber, muthvoll genug.

Er bezeigte seine Bereitwilligkeit für die Gedächtnißfeier, zweifelte aber an deren Ausführbarkeit im Sturm der bewegten Tage. In der That konnte sie nicht statthaben. Die grenzenlose Unruhe, die allgemeine Zerstreuung, die sich in jener Zeit über Alles ausgebreitet hatte, war, so viel ich mich erinnere, hindernd dazwischen getreten. Noch einmal durfte ich den Greis besuchen und er zeigte mir im Entwurf oder Klavierauszug zwei Ouverturen, die er zur Siegesfeier der deutschen Sache geschrieben. Ob sie vollendet und aufgeführt worden, weiß ich nicht. Bekanntlich war Instrumentalkomposition nicht seine Hauptstärke, noch weniger als die seines Vorbildes Gluck; er hatte übrigens bald diesem, bald den ältern Italienern nachgestrebt. Wäre es denkbar gewesen, daß Erinnerung und Bild des Liebenswürdigen und Hoheitvollen nach jenen Stunden erbleichen könnten, so wären doch seine kurzen, aber ganz unschätzbaren Erläuterungen händel'scher Gesänge kräftig genug gewesen, alles Vergessene und Begrabene zu lebendigster Vorstellung wiederzuerwecken. Da sprach Geist zum Geiste! Da war nicht von Noten und schiefmäuligen Quintsextakkorden die Rede, sondern der Geist ward offenbar, der jene Weisen geschaffen hatte

und in ihnen fortlebte. Ohne allen Vergleich mit dem Inhalte der Musikbücher jener Zeit haben sie mir unzweifelhaft einen kräftigen Anstoß gegeben nach der Richtung hin, die später meine eignen Betrachtungen oft genommen.

Das konnte ich damals freilich nicht ahnen; Mein Sinn war noch nicht auf schriftstellerische Thätigkeit, er schien mir ausschließlich auf Komposition gerichtet; und hier war ich ja einem Komponisten, einem wirklichen und gefeierten, gegenüber gestellt!

Warum befragte ich ihn nicht? Warum stürzte ich nicht zu seinen Füßen, um Rath und Hülfe flehend? — Ich hatte nur Ihn im Sinne, mich vergessen.

Still nachträumend kehrte ich zur Stadt zurück. Und schon umfing mich wieder das rauschende Kriegsleben; denn jetzt sollte mir das blutige Waffenspiel ganz nahe treten.

Bei Halle lagen zwei Pulk Kosaken; von Skeuditz aber (Weg von Leipzig) rückte französisch Volk in Uebermacht heran. Es waren Kürassiere der Kaiserin (grüne Uniform, messingne Kürasse und Helme) und Infanterie. Die Kosaken zogen sich plänkelnd langsam zurück; die Franzosen drängten bis zum Petersberge nach und gingen dann ihrerseits zurück; sie

hatten nur rekognosziren wollen. Ich mit noch einigen Neugierigen folgte der Bewegung; bald stießen wir auf Sterbende und vernahmen nahe genug das langgezogene Pfeifen, das wie in schnellen Pulsen die Luft durchschnitt.

Ernsthafter ward die Scene, als Preußen und Russen (irr' ich nicht, so war es das Kleist'sche Korps) die Stadt besetzten und dieselbe Stellung an der langen Brücke einnahmen, die 1806 so schwach vertheidigt worden war. Jetzt bewährte sich diese Stellung, denn man machte Ernst. Es waren vor der Brücke stadtwärts Schanzen aufgeworfen und mit Geschütz versehn. Während hier der Kanonendonner schon begonnen hatte, jagte eine russische reitende Batterie — ich sehe noch die offenen Pulverkarren mehr in der Luft als auf dem Pflaster vorbeigaloppiren — über den Markt, zur Stadt wieder hinaus; sie waren, hieß es, auf die Höhen des Steinbruchs befehligt, um von dort aus zu wirken. Ein Funke in die offenen Karren und ein Stadttheil wäre zertrümmert gewesen.

Hier gewahrte ich zum erstenmal, wie der Sinn des Menschen von einem wichtigen Vorgange so ganz ausschließlich eingenommen werden kann, daß er alles

Uebrige nicht bemerkt. — Der weite Marktraum zwischen Rathhaus und Hauptwache war mit einzelnen Soldaten (meist Russen) übersäet. An dieser Stelle hatte ich mich eine Weile aufgehalten, nachdem ich und andere Vorwitzige aus der unmittelbaren Nähe der Schanzen zurückgewiesen worden. Gelangweilt von dem einförmigen Getöse und Anblick war ich endlich heimgekehrt.

Am folgenden Morgen ward ich von jedem mir Begegnenden beglückwünscht, ohne zu wissen weshalb. Endlich erfuhr ich es denn. Dicht neben mir hatte eine verirrte Geschützkugel zwei der zerstreuten Russen niedergeschmettert, und ich — war nichts davon gewahr worden, so ganz hatten die Vorgänge der Kanonade und der Vorbeizüge zum Gefecht meine Achtsamkeit von den kleinen Vorgängen neben mir abgewandt. Auch bei jenem Kugelpfeifen, dem sich mancher tiefer sausende Klang von größeren Geschossen einmischte, war uns nicht der entfernteste Gedanke persönlicher Gefahr gekommen, so ganz blieb unser Sinn dem Verlauf der bedeutenden Vorgänge um uns her zugewandt. Von jener braunrothen Färbung der Umgebung, über die uns Goethe berichtet, bin ich nichts inne geworden. Das goethe'sche Phänomen

hatte vielleicht theilweis in dem hocherweckten Farbensinne des Meisters seinen Ursprung; die innere Erregung rief die entsprechende Farbe hervor, es war eines der psychologischen Farbenphänomene, von denen der Tiefsinnige so Bedeutendes zu berichten weiß. Etwas Aehnliches hatte ich zuvor in der Nähe des Klausthors erlebt, wo die beiderseitigen Batterien ihr Spiel trieben. Der Straßendamm war mit preußischen Soldaten bedeckt, die sich niedergelegt hatten, um den Kugeln möglichst wenig Flächenraum zu bieten; ich hatte mich an ein Haus gelehnt. Plötzlich ward ich mit einer großen Masse von herunterstürzendem Kalk- und Steingerüll überschüttet: eine Kugel hatte nahe über mir eingeschlagen und das Sturzbad bewirkt, ohne daß ich ihr Einschlagen irgend inne geworden wäre.

Die Franzosen (ich glaube das Corps von Lauriston) bewarfen die Stadt heftig mit Granaten und es zündete an mehreren Stellen. So groß aber die Uebermacht der Franzosen war, — die preußische Stellung blieb unerschüttert. Es waren eben andere Krieger, die jetzt die Stellung vertheidigten, es war das Volksheer.

Und endlich vernahmen wir den Geschützdonner-

von Leipzig. Straßen und Felder dahin waren vom Volk übersäet; Alles bangte den Nachrichten entgegen, Viele legten sich zu Boden, um genauer zu hören. Der Geschützdonner schien näher zu kommen. Plötzlich füllte dumpfes Rollen, herzzerreißendes Wimmern und Flüche in fremder Sprache die Leipziger (Galg-) Straße. Es nahten breit gebaute Wagen in langsamem Zuge, der kein Ende zu nehmen schien. Von ihnen ging jenes unheimliche Klagegetön aus. Es waren russische Lazarethwagen, auf denen die armen Verletzten und Verstümmelten eng gebettet lagen, das Haupt des Einen, die Füße des Nächsten umschichtig nach beiden Seiten.

Ich hatte mich nach Haus und zur Ruhe begeben. In der ersten Morgendämmerung weckte mich mein Vater mit den Worten: „Erschrick nicht, fasse Dich! Alles ist verloren, die Preußen ziehen sich zurück.“ Im Fluge hatte ich das Thor erreicht. Da gab es einen seltsamen, unheimlichen Anblick. Eine lange Kolonne preußischer Infanterie kam ohne Spiel der Trommeln, still und langsam, in kleinen Trupps und Paaren aus der Richtung von Leipzig gegen die Stadt heran; die Gesichter von Pulverdampf und Staub geschwärzt, zogen sie, offenbar äußerst

ermüdet, sehr ernst und stumm heran; und auch uns erstarb jedes Wort, stockte jeder Gedanke. Was war das? Die verlorene Schlacht? Nein! Reiter sprengten heran, ein ungeheurer Schrei riß sich aus Aller Munde. Die Schlacht war gewonnen! eben waren die Siegesboten eingetroffen, eben wurden Gefangene eingebracht, ein erobertes Geschütz ward von zwei Pferden herbeigezogen, viele sollten ihm folgen.

Wie Viele sich aus Halle und der Umgegend den Kämpfern für Deutschland vor und nach der Schlacht angeschlossen, ich weiß es nicht. Mir war es nicht vergönnt, ich war zu jung und zu unkräftig. Es hatte mir geahnt, und ich hatte Tag und Nacht gearbeitet, mich im Ingenieurfache verwendbar zu machen, es war vergebens. Zwar stellt ich mich in Halberstadt bei, ich weiß nicht welcher Commission, aber ich ward zurückgewiesen. Körner's Lied: „Ein deutsches Mädchen küßt Dich nicht!“ — damals auf allen Mädchenlippen, kränkte mich am wenigsten.

Die Universität.

Ich war also aus einem Stadtkind Zugehöriger der Universität Halle geworden.

Es ist ein eigen Ding um eine solche Universitätsstadt. Wie viele Vortheile auch den Universitäten in großen Residenzstädten, wie Berlin, zufließen, — reichere Mittel, berühmtere Namen, größere Anziehungskraft für ausgezeichnete Lehrer in allen Fächern, — Eins bleibt doch den Universitätsstädten vorbehalten: die unmittelbare Einwirkung auf Gemüth und Bildung der Angehörigen und Anwohnenden. Was kann im Grunde einer großen Residenz die Universität gelten? sie ist eine vornehme Körperschaft neben mancher andern: neben den Ministerien, neben der Generalität mit ihrem Heere blank geputzter, leicht einen Schritt voraushabender Offiziere, neben dem Hof und seinem vornehmen Anhange. Und was sind da die Studen-

ten? Junge Leute, von denen man hofft, daß sie etwas lernen und werden. Alle diese Kreise und noch viele andere, die Richterschaft, die Industrie, die Geistlichkeit, sie stehen meist abgesondert, wenigstens ohne nothwendigen innern Zusammenhang, innerhalb der nach Hunderttausenden zählenden Einwohnerschaft. Anders in der eigentlichen Universitätsstadt. Ihr ist die Universität nicht blos vornehmstes Erwerbsmittel, sondern auch vor Allem Quell des geistigen Lebens. Daher nimmt an der Bildung, welche sich von der Universität aus verbreitet, die ganze Stadt bis in die unteren Schichten der Einwohnerschaft ungleich regeren Antheil, als in den Residenzstädten denkbar ist. Bis in den Handwerkerstand kannte zu meiner Zeit jeder Einwohner die hervorragenden Professoren. Wenn die kärgliche, demüthig und etwas schwächlich in sich gekrümmte Gestalt unseres Dogmatikers Knapp einherschlich, oder wenn das runde Haupt hoch erhoben, den Hut wie zu unablässigem Gruß in der Hand vorgehalten, die majestätische Gestalt des Kanzlers Niemeier, des Pädagogen, die Straße herabschritt, da blieben die Bürger aller Stände stehen, um achtungsvoll zu grüßen. Die Professoren ihrerseits blieben den Bürgerkreisen nicht fern; und wenn

von der einen Seite die Bürger alles zu ihrer Ehre thaten, wenn unter andern ein wohlbemittelter Schmiedemeister Uhlich seine Werkstätte verlegte, um dem daneben wohnenden Gelehrten (Knapp) nicht störend zu werden, so ließen die Gelehrten sich gern zu anregenden und belehrenden Gesprächen mit den Bürgern herbei. Es war eben die ganze Stadt eine weite Genossenschaft; man mußte schon zu einander halten, wenn man sich nicht gegenseitig vereinsamen wollte. Daß die Geistlichkeit, die Aerzte, die Beamtenwelt sich der Universität anschlossen, versteht sich.

Innerhalb der Universität war mehr als ein Professor geneigt, sein Haus den Studirenden zu öffnen. Hier aber sollte der spröde Stolz der letztern bisweilen wunderliche Scenen veranlassen. Ein neu angekommener Student hatte dem Geheimrath Schmelzer, der Lehnrecht und Diplomatik vortrug und eine sehr vornehme Haltung bewahrte, einen Empfehlungsbrief zu überreichen. Schmelzer war so gütig, ihn zum Abend in seine Familie einzuladen. Der junge Mann gerieth in Verlegenheit und stieß endlich hervor: „Ich weiß nicht, ob es mir erlaubt sein wird, mit Philistern umzugehn.“ Philister nämlich hieß bei uns Jeder, der nicht Student war.

Dergleichen Thorheiten wurden gutmüthig hingenommen.

Neben solchen Kindereien und mancher Anmaßung zeigte sich aber unter den Studirenden selber eine Brüderlichkeit und ein Sinn für Ehre, wie sie unter einer Schaar fast aufsichtsloser Jünglinge selten gefunden werden dürfte. Heilig war dem Studenten sein: „Auf's Wort." Ein solches Ehrenwort war unverbrüchlich, und die ganze Kommilitonenschaft hielt sich, Einer für Alle, Alle für Einen, dadurch für gebunden. Es ist während meiner Studienjahre nur zweimal vorgekommen, daß Studenten Halle verließen, ohne die unter Verpfändung des Ehrenworts gemachten Schulden zu tilgen. Sogleich aber traten die Landsmannschaften zusammen und zahlten, nicht ohne Schwierigkeit, die Schuld bei Heller und Pfennig, damit Niemand sagen dürfe, daß ein „hallescher Bursch" sein Wort nicht gehalten habe.

Wie es mit dem Studienfleiß im Allgemeinen gestanden, weiß ich nicht genau zu sagen. Was mich betrifft, so hörte ich hergebrachtermaßen zuerst Logik. Sie ward uns in breitester und langweiligster Weise vorgetragen. In der ersten Stunde hatte ich gewissenhaft von der Anrede: „Hochgeehrteste Herren!"

bis zu den Schlußworten: „In der nächsten Stunde fortfahren," alles Wort für Wort mitgeschrieben. Zu Hause überzeugte ich mich, daß das alles schon wörtlich im Compendium stehe. In der zweiten Stunde notirte ich nur Weniges, was mir eben besonders merkenswerth schien; in der dritten hörte ich blos zu und bald fiel auch das weg. Diese formale Logik überlieferte uns die Gesetze des Denkens in so schattenhafter Weise, und es geschah so gar nichts, uns, die wir schon Plato, Cicero und andere Alte gelesen hatten, für Philosophie anzuregen, daß mein trauriges Verhalten wohl von der großen Mehrzahl getheilt wurde. Ueberhaupt war es mit der Vertretung der Philosophie damals nicht gut bestellt; die Namen Hegel, Schelling, Fichte wurden nicht gehört, schöpferische oder nur selbstständig fortarbeitende Geister fehlten uns in diesem Gebiete. Auch die juristische Fakultät hatte wohl mit den bedeutenden Männern anderer Universitäten, mit einem Hugo, Savigny und Andern nicht Schritt gehalten.

Mir sollten alle Mängel auf die wunderlichste Art ersetzt werden.

Es lebte in Halle der Romanist Woltär in hohem Alter. Lange schon hatte er keine Kollegia mehr zu

Stande gebracht und sich nur noch bei den Rechtsgutachten der Fakultät und bei den Sitzungen des Schöffengerichts betheiligt. Wie ich darauf gekommen, gerade bei ihm Kollegia hören zu wollen, weiß ich nicht; genug, ich meldete mich zu seinen Institutionen und betrat zu festgesetzter Zeit das Auditorium, nach damaliger Sitte in seinem Privathause gelegen. Außer mir hatte sich noch ein einziger Zuhörer eingefunden. Endlich trat Professor Woltär ein, eine kleine behagliche Gestalt, ein friedseliges und doch kluges Gesicht, von spärlichem Silberhaar umflossen. Gänzlich ungekränkt überblickte er den fast leeren Raum und sprach mit gewinnender Freundlichkeit: „Meine Herren, ich bin Ihnen für das Zutrauen, das Sie mir haben erweisen wollen, sehr dankbar, allein Sie kennen das akademische Sprüchwort: Tres faciunt collegium, und werden demnach nicht mißbilligen können, daß die Vorlesung nicht statthaben wird.“ Hiermit wandte er sich der Thür zu. Vielleicht hatte er in meinen Mienen Betretenheit und Bedauern wahrgenommen. Noch in der Thür winkte er mir mit dem Finger und ich folgte ihm. Er ging die Treppe hinauf in sein Studirzimmer. „Thut es ihnen denn wirklich leid, daß die Vorlesung wegfällt?“ so fragte er mich,

den ihm ganz Unbekannten. Ich sprach heftig aus, daß mir damit eine große Hoffnung untergegangen sei. „Nun wohl, so werde ich die Vorlesung Ihnen allein halten.“ Auch der Andere, ein älterer Mann und vorher Offizier bei den polnischen Insurgenten, nahm Theil. Wie sich das mit ihm gemacht, weiß ich nicht, aber das zuvor Erzählte ist bis auf die Redewendungen richtig. Auch schied er lange vor dem Schlusse der Vorlesungen, ich weiß nicht wann und warum.

Diese Vorlesungen, die reinste Liebesgabe, die ich je auf geistigem Gebiet empfangen, waren allerdings eigenthümlich, haben vielleicht niemals ihres Gleichen gehabt. Sie erstreckten sich über fünf Halbjahre. Angekündigt waren sie als „Institutionen,“ bekanntlich eine Art Grundriß des römischen Rechts, wie es unter Kaiser Justinian als Gesetzbuch zusammen- und festgestellt war. Allein in diesen Institutionen war die gründlichste Behandlung der Pandekten (das eigentliche, ausführliche Gesetzbuch, zu dem noch andere Gesetze hinzukamen) und Novellen, und außerdem umfassende Mittheilungen aus der Geschichte des römischen Rechts inbegriffen. Und wie war die Behandlung! Mein ehrwürdiger Wohlthäter, — der

gelegentlich einmal erwähnte: er habe die Pandekten viermal ohne Interpunktion abgeschrieben, um auf die Abschriften, die den alten Handschriften gleichen sollten, ganz unbeirrt von der herkömmlichen Auffassung, seine Kritik des Textes zu gründen, — schaltete in seinem ganz freien Vortrage erst die Anführung der einzelnen Gesetze (ich glaube mich zu erinnern, daß sie in die Hunderttausend gingen) ein, dann theilte er den wörtlichen Inhalt des angeführten Gesetzes mit und schloß daran Auslegung und was sonst noch zu bemerken war. Nicht selten ging er auf die Basiliken (die authentische Uebersetzung des lateinischen Urtextes in das Griechische) über und führte auch sie aus dem Gedächtnisse an. Allerdings hatte es eine gewisse Schwierigkeit, dem Vortrage zu folgen. Es kam wohl vor, daß der ehrwürdige Greis, vollkommen dem wesentlichen Inhalte der Lehre hingegeben, zum Schluß einer Ausführung das schnurgerade Gegentheil von dem aussprach, was aus seiner gründlichen und klaren Ausführung folgte. Besonders waren ihm die Rechnungen verhängnißvoll, die er als Beispiele bei Erbtheilungen u. s. w. anzustellen für nöthig fand. Da sprangen die wunderlichsten Rechnungsfehler immer einer über den andern weg; und seltsam traf

bei den ungeheuerlichsten Verrechnungen das Facit jedesmal auf das Genaueste zu. Ich kann versichern, daß nicht ein einzig Mal die Komik dieser Verirrungen fühlbar wurde, so ganz war der Zuhörer, gewiß jeder, von dem Ernst und Gewicht der Sache und ihrer Behandlung eingenommen.

Ich bin der juridischen Laufbahn nicht treu geblieben, ein Fall, den mein Wohlthäter ohne Zweifel nicht vorausgesehn; er mochte wohl in mir einen künftigen gediegenen Romanisten nach seinem Vorbilde zu erziehen hoffen, — und in der That habe ich das römische Recht mit großem Eifer studirt. Allein die mir erzeigte Wohlthat verlor darum nichts von ihrem Gewicht. Wer mich bis hierher durch das Bunterlei meiner Beschäftigungen begleitet hat und sich dabei vorstellt, wie ganz weltfremd ich in dem vereinsamten Vaterhause, dazu ohne alle Berathung, aufgewachsen war, der wird sich schon gesagt haben, daß ich in Gefahr stand, mich vollständig in das Phantastische zu verlieren, ja aufzulösen. Die Logik hatte mir nichts anhaben können. Jetzt trat die geschichtliche Logik des römischen Rechts, jetzt trat die unerbittliche Praktik und die strenge Ordnung desselben an mich heran und gab mir einen Halt, dessen

ich, wenn mein Leben irgend ein Resultat gewinnen sollte, nicht länger entbehren konnte.

Schon jetzt erfuhr ich in mir eine Umwandlung, die mich auf das Irrthümliche einer doppelten Berufswahl hätte aufmerksam machen können, wäre nur die Möglichkeit sichtbar geworden, den einen oder den anderen Beruf aufzugeben. Die Rechtswissenschaft war mir schon in Woltär's Vorträgen anziehend, bedeutend geworden. Neben ihr verlor die Musik nicht das Mindeste von der Macht, mit der sie mein Gemüth umfangen hatte. Zugleich war ich zu hartnäckiger Art, als daß ich ein Beschlossenes oder Begonnenes so leicht hätte aufgeben mögen. Ich hielt eifervoll am Rechtsstudium fest. Aber mein Sinn wandte sich bald von der reinen Wissenschaft der praktischen Laufbahn zu.

Frühzeitige Anregungen für die Rechtspraxis.

Zwei Erlebnisse früherer Jahre mögen beigetragen haben, mir, der ich meiner Natur und Erziehung nach, eher dem Reingeistigen zugeneigt war, die Wichtigkeit, ja die Heiligkeit des praktischen Rechts in die Seele zu pflanzen. Findet man beide Ereignisse von geringem Gewicht, so kann ich nicht widersprechen. Daß sie aber im geheimen Entwicklungsgange meiner Seele nicht ganz einflußlos gewesen, bezeugt mir die lebhafte Erinnerung, ja Fortempfindung jedes bedeutsamen Moments in denselben. Ich würde noch heute Jakob Aelteste malen können, wenn ich das Handgeschick dazu hätte. — In meiner frühesten Knabenzeit hatte ich einstmals im Garten ein kleines Taschenmesser gefunden und trug dasselbe entzückt zum Vater hinauf, daß er sich an meinem Schatze mit mir erfreue. Das gab ein Unglück. Denn kurz zuvor

war ein Freund des Vaters zum Besuche bei ihm gewesen und kehrte nun wieder, mit der Frage: ob sich nicht bei uns ein Taschenmesser gefunden? er habe das seinige als er zuvor bei uns gewesen, verloren. Meinen Vater ergriff der Argwohn, ich habe das Messer nicht im Garten gefunden, sondern es sei das vom Freunde vermißte und ich habe gelogen, um mir den Besitz und Straflosigkeit zu sichern. Der Freund hatte sich bereits wieder entfernt. Mein Vater drang heftig in mich, zu bekennen und schlug mich hart, um das Geständniß zu erzwingen. Ich blieb bei meiner anfänglichen Behauptung und ward von der mitleidvollen Mutter weinend in's Bett gebracht, wo mich zum erstenmal im Leben der Schlaf floh.

Meinem Vater war der Vorgang und meine vermeintliche Schuld allzu beunruhigend. Noch spät Abends begab er sich mit dem gefundenen Messer zu dem Freunde und dieser trat ihm mit der Nachricht entgegen: sein Messer habe sich gefunden, es sei durch ein Loch aus der Tasche in das Unterfutter geschlüpft. Beide Männer begaben sich (nach zehn Uhr) in unser Haus zurück; sie erklärten meine Unschuld und es geschah alles Mögliche, mich zu begütigen. Vergebens. Nicht der Schmerz der Strafe, sondern das an mir

begangene gewaltsame Unrecht war es, das ich nicht verwinden konnte. Ich bekenne, daß ich manches Jahr lang nicht ohne Bitterkeit desselben habe eingedenk sein können.

Ein zweiter Vorfall (ich hatte zehn bis zwölf Jahre) brachte mir den Anblick feierlicher alterthümlicher Rechtspflege.

Uns gegenüber wohnte ein Arzt, Hofrath Senff, der öfter Geisteskranken Aufnahme in seinem Hause gewährte. Jetzt wieder sahen wir einen solchen öfter aus- und eingehen. Es war ein stiller, in sich gekehrter junger Mann, halb bäuerlich, halb städtisch gekleidet. Er war der Sohn des reichen Gastwirths in Ostrau, wenige Meilen von Halle. Bald war der junge Mann zu seinem Vater zurückgekehrt.

Wir hatten ihn halb vergessen, als die Nachricht einlief: in Ostrau solle eine Hinrichtung stattfinden. Mein Vater beschloß, ihr mit einem Freunde beizuwohnen und nahm mich mit. Wir stiegen im großen Gasthofe ab und vernahmen nun die traurige Geschichte. Der Verurtheilte, Jakob Aelteste hieß er, war sein Leben lang ein stiller, mäßiger und gutartiger Mensch gewesen und hatte als Knecht im Dorfe gedient. Ein angehender Zwanziger, hatte er sich mit

einem jungen Bauermädchen verlobt; beide waren arm und tugendhaft. Indeß in einer einzigen unbewachten Stunde hatten sie sich vergessen. Seine Treue war unerschütterlich, aber es wurde gebieterische Nothwendigkeit, daß die Ehe sogleich folge, wenn nicht das Mädchen seiner Ehre verlustig gehen sollte; und eben jetzt traf den unglücklichen jungen Mann das Loos, Soldat zu werden. Vergebens flehte er den Amtmann (Ostrau gehörte Sachsen zu) um Freigebung an; ihm ward der Bescheid, daß er nur durch Erlegung einer Summe von dreißig Thalern (?) frei werden könne. Wo war diese Summe aufzutreiben? — In völliger Aussichtslosigkeit und in Verzweiflung über das Unglück seiner Verlobten, begiebt sich Aelteste am Sonntag Morgen unter der Kirche in das Haus eines wohlhabenden Mannes, am Ringe des Fleckens wohnhaft, wohl in der Absicht, ihn um Hülfe anzuflehn. Allein eben sieht er denselben aus dem Hause nach der Kirche schreiten, — und die Zeit, innerhalb welcher er loskommen kann, ist fast verstrichen. Da ergreift ihn der Gedanke, einzudringen, sich das Geld zu verschaffen und — das gelobt er sich mit unerschöpflichen Schwüren — es zu ersetzen, abzuarbeiten, sich zu reinigen. Er betritt das Haus durch die offene

Thür, nimmt ein im Flur liegendes Beil zu sich, um damit den Schreibtisch, in dem das baare Geld liegt, zu erbrechen. Alles gelingt. Ungesehen tritt er in das Zimmer des Abwesenden; erbricht (das Haus scheint ganz menschenleer) den Schreibtisch und zählt sich von einer dort liegenden weit größern Summe die nöthigen dreißig Thaler ab. Nun wendet er sich um, das Zimmer zu verlassen, da steht die Jungemagd des Hausherrn vor ihm, die entweder zurückgekehrt oder unbemerkt im Hause zurückgeblieben war und ruft ihm zu: „Aelteste! was machst Du da! Hülfe!" Aelteste, sinnlos vor Schreck bei der unheilvollen Ueberraschung, schwingt das Beil — und entseelt liegt die Unglückliche zu seinen Füßen.

Niemand war Zeuge der grausen That, Niemand, seit das Mädchen erschlagen, Zeuge des Raubes. Aelteste eilt unbemerkt aus dem Hause, unbemerkt aus dem Orte, wo es ihn nicht duldet, in das Freie. Den Tag darauf kehrt er zurück, stellt sich dem Gericht und wird sein eigner Ankläger. Das Gewissen des bis dahin Schuldlosen hatte ihn bezwungen. Er ward zum Tode durch das Schwert verurtheilt. Morgen sollte die Hinrichtung stattfinden.

Mein Vater hatte sich Erlaubniß verschafft, den

Verurtheilten noch heute zu besuchen. Es war ein schöner, heller Tag. Man wies uns nach dem Hause, wo Jakob Aelteste in Haft war. Eine Thür führte von der breiten Dorfgasse in einen Hausflur, eine zweite von da links in ein mittelgroßes Zimmer, in welchem Gensdarmen als Wachen umhersaßen. Ein eigentlicher Posten zur Bewachung des Gefangenen war nicht aufgestellt. Aus diesem Zimmer traten wir durch eine unverschlossene Thür in ein langes, aber schmales, nur durch ein Fenster erhelltes Gemach. Hier saß Aelteste. Seinen einsamen Gedanken war er überlassen, und ihm gegenüber stand eine alte schwerfällige Wanduhr, die mit ihrem lauten Schlage die wenigen Augenblicke seines bald verronnenen Lebens, einen nach dem andern ihm vorzählte. Es war eine nicht hohe aber von Gesundheit zeugende Gestalt, die den Kopf und das melancholische aber ruhige Gesicht trug. Dies schien der beständige Ausdruck desselben zu sein; selten mag lebhaftere Freude und Glücksgefühl es aufgehellt haben. Bei unserm Eintritte richtete er sich auf und warf das hinabfließende braune Haar mit einem schnellen Ruck aus dem Gesichte. Die Fragen meines Vaters beantwortete er still und bescheiden, meist mit Worten aus der Bibel und Gesangbuch.

versen. Ergebung, ja Verlangen, sein Verbrechen zu sühnen, sprach aus seinen Worten und seinem Benehmen, und das ohne alle Schaustellung. Mein Vater wußte es so einzurichten, daß er ihm gleichsam zufällig die Schläfe berührte und wie im Händedrucke den Puls faßte. Er erzählte uns nachher, daß der Puls vollkommen gleichmäßig, nur etwas matt geschlagen habe, die Stirn aber von kaltem Schweiße feucht gewesen sei. Wir verließen ihn und kehrten nach dem Gasthofe zurück.

Am folgenden Morgen sollte, wie gesagt, die Hinrichtung stattfinden, vorher aber das hochnothpeinliche Halsgericht gehalten werden. Dieses Halsgericht war eine Form, die in Sachsen und andern Ländern als Ueberrest der ehemaligen „Geschwornen" oder Schöffengerichte stehen geblieben war. Die Untersuchung wurde durch den vom Staat angestellten Richter geführt. Die geschlossnen Akten zur Einholung des Urtelspruches an das höhere Spruchkollegium versandt. Nun aber trat jene Form, die nur noch Form war und doch so bedeutsam und erschütternd, in den wirklichen Rechtslauf ein. Es wurde ein Gericht von zwölf Schöffen, Männern aus dem Volke, die das Recht finden oder „schöpfen" sollten,

im Freien vor allem Volke zusammenberufen und ihr Ausspruch erst sollte als letzte Entscheidung gelten.

In der Nacht wurden die zahlreichen Fremden, die sich im Gasthofe zusammen gefunden hatten, durch ein unheimliches Getöse und Wehegeschrei aus dem Schlafe aufgeschreckt. Zweierlei Nachrichten drangen zu uns. Noch am vorigen Abend hatte Aelteste in dem Bedürfnisse frische Luft zu athmen, sein Gemach verlassen, war im Vorzimmer über die schlafenden Gensdarmen hinweg durch Hausflur und Hof — alle Thüren standen offen — in das Freie gelangt. Eine halbe Stunde von da war die Grenze, die Nacht mild und mondhell, kein Beobachter rings umher; erreichte er die Grenze, und dem stand nichts im Wege, so war er frei. Er trat hinaus, schaute sich lang um, athmete die erfrischende Luft und den Frieden der Nacht — und kehrte in sein Gefängniß zurück. Er „wollte sein Recht!“ wie das Volk sich ausdrückt.

Schwerer klang die andre Kunde. In derselben verhängnißvollen Nacht hatte sich der Sohn des Wirthes, — derselbe junge Mann, den wir in Halle als Gemüthskranken in der Behandlung des Hofrath Senff gesehen, auf grause Weise um das

Leben gebracht; er hatte sich mit einer stumpfen Baumsäge den Hals durchschnitten und vorher ausgerufen: „Er müsse dem Jakob Aelteste voraneilen, um ihn an Gottes Thron anzuklagen. Nun erst erfuhren wir, daß jenes erschlagene Mädchen die Geliebte des reichen Wirthssohnes gewesen und ein Pfand seiner Liebe unter ihrem Herzen getragen habe.

Am frühen Morgen wandten wir uns der Stätte zu, wo das hochnothpeinliche Halsgericht gehalten werden sollte. Es war eine steinerne, ziemlich breite Brücke, die über einen Burggraben in den Hof von Schloß Ostrau führte.

In Ermangelung von Militair hatten die umliegenden Dörfer Hunderte junger Männer und Bursche gestellt, die statt der Waffen lange starke Stäbe in der Hand trugen und dem Ganzen einen feierlichen Anblick verliehen. Ein Theil derselben umgab den Gefangenen als Wachtschaar, die große Mehrzahl bildete Spalier, innerhalb dessen derselbe freien Weg durch die Tausende der Zuschauer fand, welche den weiten ebenen Raum vor dem Eingang der Brücke füllten.

Wir hatten Zutritt auf die Brücke selbst und fanden uns den Schöffen gegenüber. Ein greiser

Mann in schwarzer Kleidung, von breiter schwerer Gestalt, hatte den Vorsitz; die andern elf trugen die gewöhnlichen bäuerlichen Sonntagsröcke. Seitwärts vom Schöffengericht hatten der Gerichtshalter und dessen Aktuar ihre Sitze gefunden. Der Aktuar las einen kurzen Bericht über die stattgehabte Kriminaluntersuchung ab und forderte das Schöffengericht auf seines Amtes zu pflegen. Es lagerte sich athemlose Stille und Bewegungslosigkeit über die dicht zusammen gedrängten Tausende.

Jetzt erhob sich langsam und offenbar mühselig der Vorsitzende. — Es war unser Gastwirth, der Vater des jungen Mannes, der seinem Leben vor wenig Stunden auf so grausenhafte Weise ein Ende gemacht und ausgerufen hatte: er müsse dem Aelteste vorangehen, um ihn vor Gottes Throne anzuklagen. Mit eintöniger Stimme, oft abbrechend, sprach der Greis die herkömmliche Formel: sie, die Schöffen der Landschaft, seien zusammengekommen unter Gottes freiem Himmel und vor den Augen des ganzen geladenen Volkes, Gericht zu halten im Namen Gottes und unter Genehmigung des Landesherrn, um das Recht zu schützen und das Verbrechen zu strafen und zu sühnen. Wer Klage zu erheben habe, der trete

vor. Aelteste war in der Kleidung, die sein Sterbegewand sein sollte, — Latz und Beinkleider von weißem Linnen mit schwarzem Band eingefaßt und mit schwarzen Schleifen zusammengehalten, eine gleiche Mütze auf dem Kopfe, — herbeigeführt und dem Vorsitzenden gegenübergestellt worden. Offenbar hatte er von dem, was vorging, kein helles Bewußtsein.

Die Frage des Oberschöffen blieb unbeantwortet. Sie wurde wiederholt und nochmals wiederholt. Da endlich erscholl hinter Aelteste mit lauter, harter Stimmme: „Ich klage.“ Ein Schauer faßte Jeden, es war ein großer starker Mann, in lang herabfließendem Mantel, der gesprochen hatte, es war der Henker. Bei dem ersten Worte wandte sich Aelteste mit einem sterbenden Blicke nach dem Kläger um; es war die erste und die letzte lebhaftere Bewegung.

Jetzt wurde in kargen, schwertreffenden Worten die Anklage auf Raub und Mord gegen Aelteste gesprochen. Das Beil wurde ihm vorgewiesen, er bekannte sich schuldig. Nun erfolgte der Todesspruch und das weiße Stäbchen, das den bald gebrochenen Leib und die Unwiderruflichkeit des Spruchs bedeuten sollte, ward über dem Haupte des Unseligen gebrochen.

Der Schall des brechenden Holzes drang vielleicht schärfer in unser Aller Nerven, als in die des Verurtheilten, der seit jenem Umblicke nach dem Kläger wenig Bewußtsein wahrnehmen ließ.

Jetzt setzte sich der Zug von der Brücke nach der ziemlich entfernten Richtstätte in Bewegung. Voran schritten die Schulkinder aller umliegenden Dörfer, unter dem Absingen der Sterbelieder, die weit hinausschallten über die morgendliche, sonnüberglänzte, stille Flur. Ihnen folgte — mitsingend — der Verurtheilte, vor oder nach ihnen das Gericht. In schauerlicher Erinnerung ist mir der Augenblick geblieben, als das Haupt auf einen leichten Schwung des breiten, dünnen Richtschwerts fiel und das nahe gedrängte Volk dem gelungenen Streiche — Beifall klatschte.

Der Rechtspraktiker.

Mein ehrwürdiger Lehrer Weltär war aus dem Leben geschieden. Er hatte den Tod seiner Gattin, mit der er oft in Verstimmung und Unfrieden gelebt, doch nicht überdauern können, war ihr fast unmittelbar in das Grab gefolgt. Ich hatte gestrebt, auf seinem Pfade mich im römischen Rechte einheimisch zu machen und galt für einen guten Romanisten, — natürlich, so weit man das von einem jungen Studenten sagen kann. Dies sollte mich in ein nicht ungefährliches Abenteuer führen.

Ich hatte in dem Hause des damaligen Land- und Stadtgerichtsdirektors Schwarz gütige Aufnahme gefunden. Nun sollte mein Examen zur Auskultatur und zwar vor zwei Räthen stattfinden. Schwarz, ein sehr gutmüthiger, dabei geistreicher, nur bisweilen unbedachter Lebemann

fragte mich, ob ich mich nicht fürchte. Das schien mir bei meinem damaligen Ehrgeiz ein Angriff auf meine zwanzigjährige Würde. „Im Gegentheil," erwiederte ich vorlaut, „ich wünsche mir ein recht strenges Examen." Schwarz, ohne die mindeste böse Absicht, sagt meinen Examinatoren: „Nehmt Euch vor dem in Acht, der giebt Euch was zu rathen auf." Natürlich war dieser Scherz jenen würdigen Männern, einem Knaben gegenüber, nicht angenehm und so mag es gekommen sein, daß der erste Examinator (ein Justizrath Niewandt, der sich mir später äußerst gütig erwiesen) mir die Prüfung im römischen Rechte nicht gerade erleichtern wollte. „Herr Kandidat," war seine erste Frage, „welches ist der Inhalt der Lex Julia Papia Popaea?" Eine solche lex enthält bekanntlich mehrere, oft sehr viele Gesetzesbestimmungen, die ohne sonderliche Ordnung für die verschiedensten Rechtszweige ertheilt werden. Dies ist besonders bei der oben genannten lex der Fall, in welcher sich Hunderte (wenn ich nicht irre) von Bestimmungen aus dem Erbrechte, Kriminalrechte ꝛc. friedlich zusammenfinden und mischen. Ich hatte diesen Gesetzabschnitt ernstlich studirt und war einem Examen darüber gar wohl gewachsen. Allein, wie es

wohl zu geschehen pflegt, im Augenblicke jener Frage wußte ich nicht gleich die treffende Antwort. Natürlich mochte ich um keinen Preis, auch nur durch augenblickliches Stocken eine Blöße geben. Um Zeit zu gewinnen, begann ich also ungesäumt: „Heineccius (ein Rechtsgelehrter des 18. Jahrhunderts) zählt von dieser lex 33 (?) Kapitel.“ Diese Ausholung mochte bedenklich erscheinen; der Examinator unterbrach mich und ging sogleich zu andern Fragen über. Hätte er eine Minute länger Geduld gehabt, ich weiß nicht, wie ich mir ungesäumt hätte weiter helfen können. Dies zum Trost und Fingerzeig für Examinanden, wohlverständlich für gut vorbereitete.

Das Examen war glücklich bestanden und ich hatte damit die erste Würde in der juridischen Laufbahn, die eines Auskultators errungen, — ich werde mich wohl hüten über die Leiden und Freuden dieser Laufbahn ausführlich zu sein. Der Begriff, die Idee des Rechts und ihnen gegenüber die unmeßbar breite Ausübung, das ist zweierlei. Wohl wär' ich frühzeitiger inne geworden, daß mein wirklicher Antheil nur so lange dauere, als sich mir neue Anschauungen und neue Gelegenheit, etwas zu lernen, darboten, und daß der Antheil des Praktikers sich nicht hierbei be-

ruhigen dürfe, sondern der unablässigen Ausübung des Erlernten gewachsen sein müsse. Dies aber ist um so schwieriger, da die große Mehrzahl der Rechtsfälle sich im engen Kreise bewegt, — Schuldsachen, Erb- und Ehesachen ꝛc., in denen sich ewig dieselbe Aufgabe nur mit wechselnden Zahlen und Namen wiederholt. Mir und manchem meiner jungen Kollegen fiel doppelte Last auf die Schultern: die amtlichen Arbeiten und neben ihnen andere, die ich für Rechtsanwälte übernehmen mußte, um meinen Lebensunterhalt zu gewinnen. Was dagegen den Eifer auffrischte, das war die selbstthätige Verwendung der Zuverlässigern unter uns, die auch mir in Halle und später bei dem Oberlandesgericht in Naumburg zu Theil ward. Man vertraute uns Berichterstattung über den Gang schwebender Prozesse und den Vortrag über fernere Beschlußfassung (Dezernat), so wie die Untersuchung (Instruktion) von Prozessen selbstständig, ohne Beitritt eines Raths an. Dies lief wider die Bestimmungen der Prozeßordnung, zumal wir uns nach dem Vorbilde der Räthe erlaubten, bei dem öffentlichen Vortrage die unbedenklichen Vorlagen ohne weiteres Eingehen als „unbedenkliche" nur anzuführen, nicht zu erörtern. Allein die Rechtsbeamten, wenigstens in

den genannten Kollegien, waren damals in der That mit Arbeit so überbürdet, daß sie unserer Hülfsarbeiterschaft nicht wohl entrathen konnten. Jedenfalls war für uns diese Einrichtung unschätzbar; sie gab uns Selbstgefühl und dabei höchsten Eifer und Gewissenhaftigkeit, um das uns geschenkte Vertrauen zu rechtfertigen. Wir hatten damals einen so hohen Begriff von der Würde eines preußischen Juristen, daß wir sicherlich Jemanden, der eine Rechtsbeugung zu Gunsten eines Ministers oder seines Systems mit dem Namen eines preußischen Rechtsbeamten verträglich erklärt hätte, zu blutiger Rechenschaft gefodert haben würden.

Die Privatarbeiten, die ich bei Justizkommissaren übernehmen mußte, waren eine zweite Last und keine geringe; denn ich hatte nicht blos für mich zu sorgen, schon war es auch nöthig geworden, die Eltern zu unterstützen. Doch gereichten mir diese Arbeiten durch die oft anziehenden Aufgaben, die sich mir stellten, auch zu geistiger Auffrischung. Ich will nur der Vertheidigung eines jungen Landmädchens (13 bis 15 Jahr) gedenken, die ich für einen Justizkommissar Räpprich und unter dessen Namen übernommen hatte. Es waren kurz nach einander in dem Bezirke,

wo das Mädchen wohnte, mehrere Feuersbrünste ausgebrochen, die offenbar auf Brandstiftung hindeuteten. Anonyme Anzeigen und zuletzt Ertappung auf der That bezeichneten jenes junge Mädchen als Thäterin. Darüber war kein Zweifel möglich, obgleich es an jedem Fingerzeig über ihre Beweggründe durchaus fehlte. Ich weiß nicht mehr, welcher Spur ich folgte; kurz ich sprach, auf medizinische Autoritäten gestützt, aus: „die Schuldige sei willenlos dem Antriebe einer Monomanie (Brandstiftungstrieb benannt) gefolgt, die sich bisweilen, wenn auch selten, in den Entwickelungsjahren einstellt.“ Das Physikat wies meine Annahme zurück. Ich aber (d. h. Räpprich) hielt sie aufrecht; das Gutachten des Ober-Medizinal-Kollegiums in Berlin ward eingeholt, und dies entschied für mich. Die Unglückliche war gerettet; von ihrem sonstigen Schicksal weiß ich nichts.

Der letzte Rechtsfall, den ich in Halle bearbeiten sollte, gewähret einen eigenthümlichen Einblick in den Weg, der manchem Menschen, wunderlich genug, vorgezeichnet scheint.

In Halle lebte ein französischer Sprachlehrer, Nicolas Douel, von Geburt ein Franzose. Ich hatte ihn im Hause meines Freundes Schwarz

kennen gelernt; wir waren uns durch gemeinsames Gefallen an der Musik näher getreten.

Dieser Douel war in seiner Jugend Novize in einem französischen Kloster gewesen. Dasselbe war in Folge der Revolution aufgehoben und der Novize als Klarinettist einem neuen Regimente zugesellt worden. Als dasselbe nach Belgien abrücken sollte, mißfiel die Aussicht auf Schlachtfelder dem ehemaligen Klosterinsassen höchlich; er mochte mit Schiller (ohne denselben zu kennen) denken:

„Macht man dem Tode hier Musik?"

Kurz, er desertirte nach den Niederlanden. Nicht lange, so rückten die republikanischen Armeen nach, er mußte von einem Punkte zum andern entweichen, zuletzt nach Westfalen übersetzen und auch hier vor der Ausbreitung der französischen Waffen entfliehen. Mehrere Jahre trieb ihn so die Gefahr, erkannt und als Ausreißer bestraft zu werden, flüchtig vor den französischen Heeren von Ort zu Ort. Zuletzt war er nach Halle gelangt. Hier durfte er sich sicher fühlen und seine Verhältnisse gestalteten sich, wenigstens nach seinen bescheidenen Ansprüchen, auf das Erwünschteste. Er hatte einträgliche Privatstunden und fand sogar Anstellung bei einer Schule.

Allein nun stürzte seine gallische Natur ihn in's Verderben.

Gegen eine seiner Privatschülerinnen, ein unmündiges Mädchen, gestattete er sich unerlaubte Liebesbezeigungen. Die Sache kam, ich weiß nicht wie, zu polizeilicher Kenntnißnahme. In Folge derselben ward die Kriminaluntersuchung eröffnet und Douel zu achtjährigem Gefängniß verurtheilt. Er legte das Rechtsmittel der weitern Vertheidigung (Appellation) ein und wählte mich zum Vertheidiger. Ich nahm den Antrag an, die Akten wurden mir mitgetheilt und der Besuch des Inquisiten in seinem Gefängnisse mir gestattet. Nachdem ich die Sache durchdacht, begab ich mich zu ihm, den ich tief gebeugt fand, und erklärte ihm, ich habe Hoffnung, ihn frei zu machen. Für nicht juridische Leser will ich hier bemerken, daß es Amtspflicht des Vertheidigers ist, alles, was gesetzlich und aktenmäßig zu Gunsten des Angeklagten sprechen kann, zu seinem Vortheil geltend zu machen.

Mein Vertheidigungsgrund war ein einfacher, aber wie ich noch jetzt glaube, ein unabweisbarer. Solche Verbrechen nämlich, wie das hier begangene,

deren Veröffentlichung die Ehre der Beleidigten verletzen, sollen nach gesetzlicher Vorschrift nur auf den ausdrücklichen Antrag der Beleidigten oder ihrer natürlichen Vormünder zu gerichtlicher Kenntnißnahme kommen. Ein solcher Antrag war nicht erfolgt; vielmehr hatten die Eltern des Mädchens im Laufe der Untersuchung gutmüthig erklärt: sie wollten dem Unglücklichen christlich verzeihen und begehrten seine Bestrafung nicht. Folglich — schloß ich weiter — hätte die Untersuchung gar nicht eröffnet werden dürfen, folglich sei sie mit Unrecht eröffnet und geführt und es habe auf dieselbe kein gültiger Rechtsspruch gegründet werden können. Noch jetzt, gestehe ich, scheint mir diese Schlußfolge unantastbar. Ich trug auf völlige Freisprechung an. Bald nach Einreichung meiner Vertheidigungsschrift mußte ich zum Oberlandesgericht in Naumburg übergehen, um dort mein zweites, das Referendariatsexamen zu machen und später Anstellung zu erwarten. Doch sollte sich zuvor eine echt französische Wendung an jenen Rechtsfall knüpfen.

Eines Tages nämlich wurden mir Gerichtsakten zugeschickt, und als ich das Bündel öffnete, fand ich schön geschrieben:

Douze valses,
composées et dédiées à Mr. Marx
par Nicolas Douel.

Der Seltsame hatte die Walzer im Gefängnisse komponirt; wie sie den Weg zu den Gerichtsakten und zu mir gefunden, weiß ich nicht.

In der ersten Session, der ich in Naumburg beiwohnte, kam der Fall zum Spruche. Der Referent erklärte, daß nach seinem Dafürhalten Freisprechung aus dem von mir angeführten Grunde unerläßlich, dieser Ausgang aber, nachdem das Verbrechen einmal zu gerichtlicher Erörterung gekommen, ein wahres Aergerniß sei. Lange wurde hin und her gestritten und endlich glaubte man einen Ausweg darin zu finden, daß man das Verbrechen unter den Gesichtspunkt polizeilich zu bestrafender Unsittlichkeit stellte. Aber — so muß ich noch heut' einwenden — hier lag ja kein polizeilicher, sondern ein Kriminalfall vor! und die Polizeistrafe für Unsittlichkeiten, nämlich solche, die öffentlich verübt, zum Aergerniß für das Publikum werden, ist ja eine ungleich geringere! Wie dem auch sei, es wurde auf vierjährige Festungshaft erkannt. Ich hatte hier und sonst noch öfter zu lernen, wie die eigene Ueberzeugung sich vor dem Beschlusse der

Mehrheit beugen muß. Douel aber sollte seinem Unstern doch nicht entgehen. Er wurde nach Magdeburg zur Büßung seiner Strafe geschickt; allein im Begleitschreiben schlich sich durch ein arges Versehen für das Wort „Festungshaft“ die Bezeichnung „Festungsstrafe“ ein. Als er zum erstenmal die Karre auf den Wall neben dem wassertiefen Graben schob, warf er sich hinab und endete sein Leben.

Von Halle nach Naumburg.

Die geographische Entfernung zwischen Naumburg und Halle ist gering, fünf kleine Meilen; aber der Abstand beider Orte war für mich wenigstens ein gar weiter. Halle, die Universitätsstadt, war in allen Adern durchzogen von geistigem Leben; Naumburg war Handelsstadt und besonders Weinproduzentin. Es liegt in einem drei- und vierfachen Gürtel von Rebenhügeln, jeder von einem behaglichen Land- oder Winzerhaus gekrönt, in denen besonders zur Zeit der Weinlese das vergnüglichste und gastlichste Leben pulsirt und die halben Nächte mit Trinkgelagen, ländlichem Tanze und Feuerwerken durchrauscht. Man hätte sich an den Rhein versetzt meinen können, wären nur die Rebenhügel nicht so winzig und der Wein nicht gar zu anzüglich und kalkhaltig gewesen, und hätte nicht die stattliche Kette der rheinischen Städte und die

höhere Selbstständigkeit und Freisinnigkeit der Rheinbewohner gefehlt. Doch waren die Naumburger Kaufleute eine höchst ehrenwerthe Klasse der Bewohner. Ihnen stand die zahlreiche Beamtenschaar des Ober-Landesgerichts gegenüber, voll jenes steifen Beamtenstolzes, der sich in den preußischen Staatsdienern so leicht einnistet. Wo diese Beamtenwelt sich abgeschlossen hielt, oder wenigstens den Vortritt behauptete, färbte sie selbst die harmlosesten Vergnügungen nach ihrer eigenthümlichen Weise. Wie oft konnte ich beobachten, daß auf Bällen eine nicht kleine Zahl von Räthen und Anwälten, behagliche Vierziger mit achtungswürdigem Embonpoint, sich in die Schaar der jüngern Tänzer mischte, jeder natürlich mit seiner jugendlichen Tänzerin! Und von hüben und drüben, was vernahm man? — Diesen höchst interessanten Prozeß, jene ganz unbegreifliche Entscheidung — und was dergleichen Delikatessen aus der modrigen Registratur mehr waren. Das Völkchen der Referendare mußte wohl oder übel „wie die Alten sungen," mitspielen, wenigstens von Zeit zu Zeit. Und die jungen Schönen mußten sich drein ergeben.

Das Alles mochte für den Liebhaber ganz artig sein; mir fehlte dazu die leichtlebige Natur, und vom

Geiste (was ich darunter begriff) fand ich nicht eine Spur. Namentlich der Musik schien ich abgestorben; hatte ich doch nicht einmal ein Instrument zu meiner Verfügung! es war keins zu miethen, hätte ich auch Geld dazu gehabt. Mein Leben schien versumpfen zu sollen; nur die juristische Ader mochte fortpulsiren.

Hier aber kam mir Rettung von einer seltsamen Persönlichkeit. Johann Gottlieb Schulz! dein Name soll nicht vergessen sein, wenn von meinem Leben die Rede ist.

Schulz war der Sohn eines armen Bauern in der Lausitz, früh mußte er die kleine Heerde seines Vaters nach Feld und Wiesen hinausführen. Allein schon hatte er vom Schulmeister des Dorfes mehr Unterricht genossen, als sonst für Bauernkinder, zumal arme, rathsam befunden wird. Dadurch angereizt, hatte er sich ein Buch verschafft, das einzige, dessen er habhaft werden konnte. Es war — eine lateinische Grammatik. Sie begleitete ihn in seine Einsamkeit auf Felder und Wiesen. Da kam einstmals zu Pferd oder Wagen ein „vornehmer Herr" bei ihm vorüber, es war der Rektor des Gymnasiums zu Sorau. „Was hast Du da für ein Buch, mein Sohn?" Schulz, ganz betroffen, reichte zitternd das

Buch hin. Der fremde Herr ist erstaunt, bei einem zerlumpten Hirtenbuben eine lateinische Grammatik zu finden. Er examinirt und der Knabe besteht ganz gut. „Warum gehst Du nicht in die Stadtschule?“ Schulz erbleicht, erröthet, er ist wie vom Donner gerührt, bricht in einen Thränenstrom aus und ruft endlich: das wäre ja das Glück seines Lebens, aber es sei ganz unmöglich, sein Vater sei zu arm. Das Unmögliche sollte doch möglich werden. Der biedere Rektor zog den Knaben nach Sorau, gab ihm eine Freistelle und einige Unterstützung. Kaum war Schulz auf dem Gymnasium einheimisch geworden, so unterrichtete er seine Mitschüler, um den nothdürftigen Unterhalt zu gewinnen. Allmälig fand sich Gelegenheit zu größerem Erwerb durch Stundengeben in der Stadt. Schulz konnte sich nach und nach eine Bibliothek zusammenkaufen, die bei seiner Uebersiedelung nach Naumburg auf mehrere hundert Bände angewachsen war. Zugleich hatte er, noch in Sorau, ein paar hundert Thaler erspart, mit denen er eine Universität zu beziehen gedachte.

Mittlerweile war jedoch ein jüngerer Bruder, dessen Sinn auf das Apothekergeschäft gestellt war, so weit herangewachsen, daß er in die Lehre treten

konnte. Nur fehlten auch ihm die Mittel. Mein Freund Schulz gab das sauer erworbene Geld, das ihm die Universität erschließen sollte, für den Bruder hin, und — hat nie eine Universität bezogen. Er führte von da eine Art Wanderleben, indem er bald hier, bald dort als Lehrer und Hofmeister wirkte. Seine wachsende Bibliothek mit sich herumziehend, wie eine Schnecke ihr Haus, Tag und Nacht studirend, arbeitete er weiter. Was? das ist schwer zu sagen; denn er hatte kein bestimmtes Ziel. Studiren, Denken, um des Studirens und des Denkens willen, das war der Inhalt seines Lebens. Erinnerte man ihn, daß dies nur die eine Hälfte der Lebensaufgabe sein dürfe, die andere heiße Wirken: so entgegnete er getrost, wo eine Kraft sei, da bleibe die Wirkung nicht aus; es müsse Kräfte geben, die in bestimmter Richtung, und andere, die sporadisch wirkten, bald dahin, bald dorthin, verloren gehe nichts. Daß eine Kraft sich auch zersplittern könne, wollte er im geistigen Gebiete ein für allemal nicht anerkennen. Hier stand ich nun einem wirklichen Polyhistor gegenüber, wie mein Vater aus mir hätte machen mögen. Die klassischen Sprachen, dazu italienisch, französisch, ein wenig spanisch, gründlich (wie ich von Kennern hörte) hebräisch.

Durch diese letztere Sprache sollte er mir für viel spätere Zeit eine seltsame Anregung geben. Ihn über sie, über ihre Macht und Tiefe reden hören, war erhebend. Er wurde dabei gelegentlich grob. Wenn es zur Sprache kam, daß ich hebräischen Stammes und doch der Sprache ganz unkundig sei, so schalt er: „Kinder, was seid ihr dumm!“ — Und ich ließ es mir gern gefallen, denn nun verbreitete er sich in erhebenden Mittheilungen über die Sprache, von der er merken ließ, daß er sie für die höchste und wahrscheinlich primitive halte. Daß sie statt der modernen Adjektiven Substantiv an Substantiv setze, nannte er urmächtig. Gern führte er als Beispiel das Wort bathkoll an, „Tochter der Stimme“ heiße das und bedeute Weissagung; der Donner, der durch die Himmel rolle, sei die Stimme Gottes, und der Sinn, den der Höchste darin auskündige, sei die Tochter der Stimme. Für mein überall hinlauschend Ohr war schon der hebräische Wortklang, in seinem Munde Musik. „Was will,“ sprach er, „euer kleinlich Fünkchen: und es ward Licht! bedeuten? So soll die Stimme des Schöpfers erklungen sein? — wägehör! — hat er gerufen! und es flammte eine Welt von Lichtmeer auf! unabsehbare Flammen wehten,

loderten hörbar empor*) — Was wollt ihr mit eurem Lichtstüpfchen."

In solchem Sinne las er mir den urmächtigen Psalm 1, 37 vor. Bei dem Ausrufe:

ärū! ärū! āt hajesōt bā!

(reinab! reinab! bis auf ihren Boden!) rollte seine Stimme in alttestamentarischer Entzündung. Viel später, in Berlin mußte ich das Vergeltungslied der Gefangenen in Babel komponiren, es hatte mich nicht wieder loslassen wollen. Allerdings fehlte ihm die Milde und Demuth des löweschen Gesangs, der sich der Lied- und Choralweise der Kirche angeschlossen.

Zu den Sprachstudien trat ununterbrochen ernstliche Beschäftigung mit Naturwissenschaften, die ihm einen angelegentlichen Briefwechsel mit dem genialen Naturkundigen Oken im benachbarten Jena vermittelte.

Bezeichnend für sein Ueberallhinstreben und zugleich für seine beständige Mittellosigkeit war, daß er, im Mittelpunkte von Jena, Halle, Leipzig sitzend,

---

*) Und hat nicht unser Göthe dieselbe Anschauung gehabt? wenn er in seinem Faust sagt: „Ungeheures Getöse verkündet das Herannahen der Sonne."

nach allen diesen Universitäten für hülfsbedürftige Bewerber um den Doktorhut, oder die Magisterwürde Dissertationen in allen vier Fakultäten für Honorar ausarbeitete.

Daneben fand er noch Zeit zu Schul- und Privatunterricht, der ungeachtet manches Befremdlichen in Erscheinen und Benehmen, sehr gesucht war, ja sogar zu Poesien (ein Bändchen Gedichte, Maja nannte er die Sammlung, ist in Naumburg herausgekommen) und zur Redaktion des „Naumburger Wochenblatts," in dem auch ich meinen Erstling (über Don Juan) gedruckt sehen sollte.

Schulz hatte dennoch geirrt. Seine Thätigkeiten konnten, von keiner amtlichen Stellung gehalten, nicht dauernde Sicherheit gewähren. Durch meinen Abgang nach Berlin verlor er den einzigen Freund, dem er sich geistesverwandt fühlen mochte; seine Briefe verriethen dies, ohne der Thatsache irgend eine Bedeutung zuzugestehn. Es gelang mir, ihm für Berlin eine Lehrerwirksamkeit mit auskömmlichem Honorar anbieten zu können. Er nahm freudig an, aber für unbestimmt spätere Zeit; denn vorerst habe er einem hülfsbedürftigen Schulkollegen seinen Beistand für Gründung einer Pensions- und Unterrichts-

anstalt zugesichert. Später einmal kehrte ich im Abenddunkel nach Hause zurück und begab mich ohne Licht auf mein Zimmer. Da richtete sich vom Sopha eine Gestalt auf: „Bist Du Marx?“ ertönte eine müde tiefe Stimme, „ich bin Schulz.“ Erst betroffen, dann freudig nahm ich ihn auf, ohne ihm sogleich wieder eine sichernde Stellung ausmitteln zu können. Nach wenig Tagen verließ er Berlin, um nach Sorau zurückzukehren. Dort soll der Lebensmüde ein trübes Ende gefunden haben.

Mag denn das ihm beschiedene Schicksal und die frühe Unberathenheit ihn auf Irrwegen haben scheitern lassen; Vielen war er Helfer und Freund geworden. Auch mir. In seiner Nähe, im Naumburger Exil, ward ich zum Manne, denn in Halle war ich nichts gewesen, als der verweichlichte Sprößling einer israelitischen Familie, verweichlicht, trotz des Fechtbodens, in körperlicher Beziehung, verzogen in geistiger, weil mir alles, was ich begehrte, mühelos zufiel. Hatte ich mir doch in Halle mit meiner Malerei und Musik einen gewissen Stadtruf errungen! hatte ich doch in den letzten Jahren dort zwei Singvereine um mich versammeln können, einen für Opernaufführungen,

den andern für Kirchenmusik. Der letztere, in dem Mozart's Requiem, Händel's Messias u. A. zur Aufführung kamen, war eigenthümlicher Art. Es waren nur vier Singende, welche jene Werke im stillen Saale des Staatsrath von Jakob ausführten. Uns gegenüber hingen Originalgemälde von Francesco di Francia und andern Meistern. Einzige Zuhörerin war die zweite Tochter des Hauses, Therese, die sich unter dem Namen Talvy durch Novellen und die meisterliche Uebersetzung serbischer Volkslieder bekannt gemacht, später den Professor Robinson aus Amerika geheirathet hat. Unter den Singenden waren Löwe als unvergleichlicher Tenorist, und Julie, die jüngste Tochter des Hauses, später seine Gattin. Wie wir uns bei den fünfstimmigen Sätzen des Messias geholfen, weiß ich nicht mehr. Schon damals war uns übrigens klar, daß besonders händel'sche Chöre Massenwirkung fodern. Auch hätten wir leicht zahlreiche Besetzung erlangen können, da schon der Opernverein an 40 Mitglieder zählte. Allein unser Sinn war darauf gestellt, uns auf das Nothdürftigste einzuschränken, damit Niemand unsrer künstlerischen Andacht beiwohne, als der sich ihr mit ganzer Seele hingebe. Wir trachteten dann durch treffendste Aus-

führung, bis in's Einzelne hinein, zu ersetzen, was wir mit der Massenwirkung aufgegeben.

Das Alles, und manches innigere Verhältniß war nun geopfert und dahin. In Naumburg fand ich manch' trefflichen Mann und unter den Themisjüngern viel Strebsamkeit, aber nur für den künftigen Amtsberuf. Der einzige freiere Geist war Schulz. Seine gediegnere Mannhaftigkeit trat meiner Weichmüthigkeit stählend gegenüber. Sogar eins seiner Gedichte (in jener Sammlung) richtete sich an mich. So:

„Geliebter Freund, nur keine Trenodien!
Das ganze Glück ist keiner Thräne werth;
Laß, was nicht dauern mag, entfliehen:
Was gilt Dem Glück, der Ewiges begehrt!"

begann das Gedicht; kräftiger wirkte auf mich sein unbeugsames und unaufhaltsames Vorwärtsdringen gegen alle Ungunst des Schicksals. Dies zeigte sich zuvörderst in wohlthätiger Weise an einer wesentlichen Umbildung meines Charakters.

In Halle war mir kein Wunsch unerfüllt geblieben; auch die der Jugend eigenen Gelüste hatte meine übergute Mutter so viel als möglich zu befriedigen getrachtet. Jetzt war Alles, was ich geliebt, dahin. Ja ich brachte den ersten Winter in wahrer

Dürftigkeit zu; nach den Verhältnissen der Stadt und meiner Kasse konnte ich wöchentlich nur zwei bis drei Mal warm essen. Die übrigen Tage war Brot (ich ließ es ein paar Tage alt werden, um nicht mehr, als nöthig war, zu verzehren) meine Nahrung, zu dem ich wechselnd ein wenig Butter, oder Käse, oder eine Gurke zuthat. Ach, und jener leidige Vers:

„Des Sängers Trank ist Wiesenquell!"

ward nun doch Wahrheit, und an mir selber. Die letzten Wochen mußte ich im Bette liegend arbeiten, weil ich kein Geld mehr für Heizung hatte.

Und von diesen lukullischen Mahlen, die ich bei verschlossenen Thüren feierte, gerade von ihnen her wandelte sich mein Charakter. Bis dahin war ich weichlich, begehrlich, gerade in den Aeußerlichkeiten selten befriedigt gewesen. Jetzt, auf mich allein gestellt, in engster Schranke eingezwängt, fand ich Elastizität der Seele, trotzigen Muth und jene Heiterkeit, die bis heute durch gute und schlimme Tage der Grundton meines Wesens geblieben ist. Ich fühlte mich, war die Thür verschlossen, so sicher, so mir selbst genug! Ich war Mann geworden.

Endlich sollte auch die Musik nicht länger versäumt werden. Ich unterrichtete den Sohn eines

mir wohlwollenden Hauses (schon in Halle hatte ich mich hierin versucht), im Klavierspiel; und als ich ihn einst durch die Erzählungen E. T. A. Hoffmann's „Nußknacker und Mausekönig" sehr ergötzt hatte, schrieb ich zu seiner Ermunterung auch mein „Nußknacker und Mausekönig." ein großes Schlachtgemälde für das Klavier nach Art der „Schlachten Austerlitz, Jena" u. s. w., in dem der Quiekmarsch (Grenadiermarsch) der Mäuse und der große Triumphmarsch der Truppen hervorglänzten; — wenigstens war das das unumstößliche Urtheil aller spielenden und hörenden Knaben. Auch einer Canzona erinnere ich mich, die zu phantastisch willkürlich gebildeten Worten halb italienischen, halb spanischen Klanges (Freund Schulz hatte geholfen) in italienischer Manier gesetzt war. Ich mußte wohl zu dem seltsamen Auskunftsmittel greifen; denn einen wirklichen italienischen Text hatte ich nicht, hätte ihn auch nicht verstanden.

Dazu machte ich die Bekanntschaft eines jungen Kollegen aus Berlin, der mir bald lieber werden sollte, als alle Uebrigen. Es war Gustav Nikolai, der später durch seine „Reisen nach Italien," seinen „Kantor von Fichtenhagen," einen komischen Musikroman u. s. w. bekannt geworden ist. Er war im Besitz

des einzigen verleihbaren Pianoforte, hatte eine große Sammlung vierhändiger Ouvertüren mitgebracht und strömte über von enthusiastischer Aufwallung für Cherubini, besonders aber für Spontini, von dem ich noch gar nichts kannte.

Noch wichtiger war mir die vertrautere Bekanntschaft mit Gluck. Schon in Halle hatte ich Einiges von seinen Kompositionen kennen gelernt. Allein, versunken in Mozart's süße Romantik und ganz fremd mit dem Begriffe musikalischer Dramatik, hatte ich diesen in rein musikalischer Beziehung so ungleich-ärmeren Kompositionen keinen Geschmack abgewinnen können. Jetzt kam mir Iphigenie auf Tauris in die Hände, und war auf längere Zeit mein einziges musikalisches Besitzthum. Ich spielte, ich sang mich mit völliger Hingebung hinein. Wie oft irrte ich in den einsamen Buchenwäldern umher, rezitirte den finstern Thoas, die Verzweiflungsscenen des von Erynnien umhergetriebenen Orest! Wer mich belauscht hätte, mußte mich für wahnsinnig oder, mild beurtheilt, für einen exzentrischen Bühnenhelden nehmen, so losgebunden von aller Rücksicht- und Mäßigung strömte ich jene gewaltigen Laute aus, spielte in höchster Leidenschaft, warf mich, wenn der Sturm der Verzweiflung den unglücklichen Helden

dahinriß, zu Boden. Der Beobachter möchte gelächelt oder gelacht haben; gleichviel! Mir ging dabei das Verständniß des großen Tragikers auf. Ich ahnte erst, dann erkannte ich: daß er nicht Melodie zu den Worten gemacht, daß vielmehr das Wort ihm Gesang geworden und daß dieser Gesang nichts sei, als höhere Sprache, unmittelbarer Ausdruck des Vorgangs bis in jeden einzelnen Moment, bis in jedes Wort, in jede Sylbe hinein, — ja, daß in der Musik selbst jede Bewegung, die ganze Mimik der Handelnden lebendig geworden, vorgezeichnet sei. Ohne es zu wissen, hatte ich — wenigstens ist dies noch jetzt meine ernstliche Meinung — den tiefsinnigen Meister genau von jenem Punkte zu erfassen getrachtet, von dem seine Macht und Bedeutung einzig erfaßt werden kann. Wohl darf ich sagen, daß in jenen Buchenwäldern die Grundlinien zu meinem so viel spätern Werke „Gluck und die Oper" gezogen worden sind. So gewiß ich in meinen Kompositionen Gluck nie nachgeahmt habe, so leuchtete doch sein erhabenes Vorbild über meiner ganzen künstlerischen Laufbahn.

Nach Berlin.

Eins mußte mir in Naumburg klar werden: daß ich in kleinen Städten kein befriedigendes Leben finden würde. Unter ihnen wäre Naumburg vielleicht die angenehmste gewesen. Man muß dieses Städtchen an seinem Festtage geschaut haben, am Hussiten- oder Kirschfeste, um es gebührend zu würdigen. Die bekannte Sage ist von Kotzebue's allmächtiger Bühnenhand weit genug verbreitet worden. Der Hussitenführer Procopius soll mit seinen Schaaren gegen das wehrlose Naumburg vorgedrungen, und der Viertelsmeister Wolf an der Spitze aller Kinder der Stadt, sie alle in Sterbekleidern, ihm entgegengezogen sein, um Gnade zu erflehen, die denn der Gefürchtete bewilligt habe. Dies erzählt man als Anlaß des Festes.

Am frühen Morgen durchzieht mit hohlem Klange

die Trommel alle Straßen. Unter der Führung ihrer Lehrer wallen nun Züge aller kleinen Mädchen, in ihren blauen oder rothen Kleidchen glänzend und mit seidenen Bändern noch zierlicher ausgeputzt, nach der Schützenwiese. Diese bietet einen weiten Raum, amphitheatralisch von einer niedrigen Hügelkette umzogen und vom Schützenhause beschlossen. Dort wird mancher Becher geleert und Abends getanzt. Um die Wiese herum aber sind Luftzelte aufgeschlagen, in denen sich die Familien gesellschaftlich versammeln und an der fröhlichen Schaar der spielenden und tanzenden Kinder auf der Wiese ihr Gefallen haben. Noch schallt der Refrain des Kindesliedes

Ei ja freilich,
Wie ich bin, so bleil' ich,
Bleil' ich, wie ich bin,
Ein gutes Kin(d)!

(die Umlautung einiger Worte — bleil' für bleib', Kin für Kind, ist authentisch) mir im Gedächtnisse.

Das liebliche Fest, die anmuthige, beinahe romantische Gegend, der Saalfluß, den ich freilich bei Halle viel strömender gekannt, das heitere Winzerleben, — das Alles hätte mich, sobald der Reiz der Neuheit vorüber war, nicht fesseln, das geistigere Leben der Universitätsstadt nicht vergessen machen können; über

alle diese Städtchen hinaus flog mein Sehnen einzig nach Halle, dem höchsten Ziele, das ich bis dahin erspäht. Zwar hatte ich schon manche scheltende Mahnung vernommen: der Beamte, besonders der Jurist müsse seine Befriedigung einzig im Amte finden. Allein ich hatte auch bereits erkannt, daß diese Mahnung Täuschung sei. Die pflichttreuesten Arbeiter versagten sich nicht, neben dem Amte jeden Reiz des Lebens mitzunehmen, der ihnen irgend erlangbar und gemäß war. Die Lust der Feste, des Bechers, der reichen Jagd um Naumburg herum, Alles ward aus dem Vollen genossen. Ach! mir, nach meinem besonderen Sinne, konnten diese Freuden nichts gelten, ich blieb ihnen fern. Wohl mag ich den Andern, besonders auch den Mitgliedern des Kollegiums als ein Fremdling erschienen sein. Ich hatte es damals nicht gerade zu empfinden; allein später, bei ruhigem Rückblicke, mußte ich mir es gestehen und konnte die Schuld, wenn hier von Schuld die Rede sein kann, nur mir beimessen.

Es hatte sich eine Spaltung gezeigt, — kaum bemerkbar, war sie doch vorhanden. — Ich gehörte nicht mehr ganz meinem erkornen Berufe, seit ich die Mehrzahl der Stellungen, die er mir bot, abzulehnen

mich gedrungen fühlte. Und noch wußte ich nicht einmal, daß unser Präsident, Freiherr von Gärtner, grundsätzlich, nicht ohne Ausnahme, wie sich bald zeigen sollte, Niemanden gern in seiner Vaterstadt anstellte; das gäbe leicht störende oder Argwohn erweckende Beziehungen.

War hierin nicht von Schuld zu reden, so konnte doch ferner nicht ausbleiben, daß ich nach anderer Seite hin auch manche Schuld auf mich lud. Vor allen Dingen war die Hülfsarbeiterschaft bei Justiz-Kommissaren, die übrigens hier und anderwärts gar viele meiner jungen Kollegen mit mir theilten, keineswegs gesetzlich; das Präsidium wußte gleichwohl darum und ließ sie stillschweigend geschehn, da uns Unbemittelte und Unbesoldete die Noth dazu zwang. Oder sollte etwa das Richteramt nur den Bemittelten zugänglich sein? —

Nahmen diese Nebenarbeiten einen ansehnlichen Theil meiner Zeit und Kraft in Anspruch, so wollte, ich kann es nicht leugnen, auch die Musik ihr Recht haben. Mancherlei ward neben den Akten geschrieben, unter andern mein erster Symphoniesatz, — so unerfahren und formfremd, daß erst Löwe's spätere Erinnerung mich bewegen konnte, die Reprise zuzufügen.

Löwe beschwor mich, hierin nachzugeben; die Symphonie komme ihm vor, wie ein Riese, dem ein Arm fehle. Ach, der arme kleine Riese!

Warum aber hatte ich nicht aus eigenem Entschlusse diese Lücke ausgefüllt, da jede Sonate, jede Symphonie oder Ouvertüre mir das Vorbild der Form vorgehalten haben mußte? — Der Grund lag in einer Eigenthümlichkeit meines Charakters. Es war mir stets fast unmöglich gewesen, anders als aus eignem, innerlichstem Gefühl heraus, oder aus innerster Ueberzeugung meine Tongebilde zu schaffen, Vorbilder, Muster, Autorität, selbst der höchsten Namen, galten mir daneben gar nichts. Auch damals hatte Löwe's Zuspruch mich nicht eigentlich belehrt und überzeugt, als vielmehr durch die warme Theilnahme, die aus ihm sprach, gewonnen.

Allerdings mußte, wenn dergleichen fremde Arbeiten die amtlichen zurückgedrängt hatten, für diese Rath geschafft werden. So ging mir einmal eine schriftliche Mahnung des Präsidenten zu, verspätete Arbeiten schnell zu vollenden. Schuldig, wie ich mich vor mir selber bekennen mußte, dabei wahrhaft betrübt, weil ich den Präsidenten hoch verehrte, und er sich mir stets gewogen bezeigt hatte, arbeitete ich drei

Nächte und die dazwischen liegenden Tage, packte die vollendeten Arbeiten zur Versendung an den Präsidenten ein und sank bewußtlos vom Stuhle. Nach vierundzwanzigstündigem Schlafe konnte ich mich wieder erheben, ohne Schaden zu empfinden. Doch habe ich nie wieder dergleichen gewagt.

Wunderlich hing sich an das Schuldbare mancherlei Unverschuldetes. So hatte ich einmal den größern Theil der Arbeiten eines abberufenen Assessors, darunter einen Konkursprozeß zu übernehmen gehabt. Nach wenig Tagen kehrte der Assessor unerwartet in seine Stellung zurück und der Präsident verfügte, daß jenem seine Arbeiten zurückzugeben seien. Lernbegierig, wie ich jeder neuen Aufgabe gegenüber war, schrieb ich an den Präsidenten: ich hätte, seiner Bestimmung gemäß, die Arbeiten zurückgeliefert, bäte ihn aber um die Gunst, den Konkursprozeß behalten zu dürfen, da ich einen solchen noch nicht bearbeitet hätte. Der Präsident winkte mich in der Session heran und sagte: „Der Konkursprozeß muß an den Assessor zurückgegeben werden, aber Arbeit sollen Sie haben." Offenbar hatte er meine Bitte mißverstanden und ihr den Beweggrund untergeschoben, meinen Eifer zur Schau zu tragen. Nun regnete es überhäufte Arbei-

ten auf den schon dreifach Beladenen herab. — Wie sollte ich Allem gerecht werden?

Unter meinen Arbeiten war ein Prozeß, zu dem zahlreiche Betheiligte ihr Anrecht (legitimatio ad causam) nachweisen mußten; der Legitimationspunkt war höchst lastend auszuführen. Ich, als Instruent, setzte Termin auf Termin an, schlug sogar den drei Anwälten vor, täglich zwei Termine abzuhalten. Dessen ungeachtet war noch kein Ende abzusehen. Der Präsident war abwesend; der Vicepräsident, ein trefflicher, nur in den preußischen Formen nicht vollkommen eingeweihter Mann, er war eben aus sächsischem Dienst herübergekommen, hielt dafür, daß der Prozeß nicht eifrig genug geführt werde. Er erließ ein Dekret, wodurch er mir aufgab, mehr Termine anzusetzen und die Beschleunigung nicht fernerhin zu versäumen. Den Vorwurf, so unverdient er war, hätte ich schweigend hingenommen. Unglücklicherweise folgte aber nun im Dekrete die Nachbestimmung: Abschrift den Parteien! Somit würde der mir ertheilte Verweis in die Hände der zahlreichen Parteien, das heißt des Publikums, gelangt sein; und das wäre, selbst wenn der Verweis ein verdienter, nicht zulässig gewesen. Ich bat also um Zurücknahme der

Verfügung und legte zu meiner Rechtfertigung die schriftliche Erklärung der Anwälte bei, daß sie selber sich der Ansetzung überhäufter Termine aus Rücksicht auf ihre sonstigen Arbeiten hätten widersetzen müssen.

Gerade jetzt kehrte der Präsident zurück. Die von mir beantragte Zurücknahme eines Präsidial-Dekrets erschien ihm mit der Würde eines Gerichts durchaus unvereinbar und er erklärte: daß ungeachtet alles Angeführten mich der Vorwurf säumigen Prozeßganges treffe.

Unmittelbar nach diesem Ereignisse war eine Richterstelle in Halle erledigt. Nicht sie, sondern eine geringere sollte mir zu Theil werden, während jene einem Sohne des Bürgermeisters Streiber in Halle zu Theil ward, einem jüngern Referendar, der gar nicht in Naumburg gearbeitet hatte, sondern bei dem Oberlandesgericht von Magdeburg. Ich war damals auf Kommission zur Stellvertretung eines Rathes in Halle. Unverzagt richtete ich meine Beschwerde an den Justizminister und legte ihr zum Ausweis meines Standpunktes eine theoretische Abhandlung bei, in der ich gegen die Schrift Savigny's „Ueber den Beruf unserer Zeit zur Gesetzgebung," darzulegen suchte, daß jede Zeit zu der ihr nothwen-

digen Gesetzgebung auch den erforderlichen Beruf habe und haben müsse. Das Ministerium entschied günstig für mich: ich solle die nächste offene Richterstelle erhalten. Ich kehrte nach Naumburg zurück und trachtete, den Präsidenten gegen meinen Schritt als einen nothgedrungenen, versöhnlich zu stimmen. Der Präsident trug mir eine Richterstelle in Wittenberg (?) an; ich hielt für gerathen, sie dankbar anzunehmen. Von ihm in mein Absteigequartier zurückgekehrt, fand ich meinen Vater, der mir nachgeeilt war, mit der Nachricht: soeben sei eine zweite Stelle in Halle erledigt worden. Jetzt war ich entschlossen. Ich schrieb sogleich an den Präsidenten, verzichtete auf Wittenberg und bat um den Posten in Halle. Hiermit aber war meine Stellung in Naumburg wenigstens in Bezug auf meinen Wunsch, in Halle angestellt zu werden, aussichtslos geworden. Ich erschien (oder wurde dargestellt) in dem Lichte eines nicht zufrieden zu Stellenden; und nun wurde die Entscheidung über meine Anstellung vom Ministerium absolut dem Präsidenten anheimgegeben. Ich reichte meine Entlassung ein, um von Naumburg an das Kammergericht überzugehn.

Berlin.

Es dünkte mich nichts Kleines, nach Berlin überzusiedeln. Noch nie hatte ich eine größere Stadt als Halle betreten; und nun wartete meiner dieses Berlin, das ich noch nicht einmal durch zeitgenössische Schilderungen kannte. Noch waren mir Lessing's und Jean Paul's beißende Witzworte unbekannt; der Eine hatte Berlin bekanntlich ein Zwangsarbeitshaus, der Andere eine Strafgaleere genannt. Goethe's „Musen und Grazien in der Mark" waren mir bekannt und hatten mich vergnügt, ohne weiter Nachdenken zu erwecken. Mir und allen nicht näher Belehrten stand Berlin nur in dem Lichte vor Augen, das der „alte Fritz", und vor ihm der große Kurfürst über dasselbe ergossen hatten, — verhängnißvolle Gunst, wenn die Nachkommen sich verleiten ließen, nicht rüstig und heldenkühn vorwärts zu schreiten, wie

Jene zu ihrer Zeit gethan. Dann war aber auch dieses Berlin Preußens Hauptstadt, und Preußen galt mir, wie Allen, als die Schutzmacht, unter deren Führung Deutschland sich zusammenfinden sollte, als der „Staat der Intelligenz," in dem das geistige Leben freieste Entwickelung und günstigste Förderung finden müßte. Dazu kam die Aussicht, den reichen Kunstanstalten und dem Wirkenskreise so vieler ausgezeichneter Männer zu nahen.

Ich hielt dafür, daß es unerläßlich sei, mir Mittel zu verschaffen, welche mir den Zutritt möglich machten. Vierundzwanzig Empfehlungsbriefe, nicht mehr, nicht weniger, waren meine Ausstattung; dazu fünfzig Thaler, die ein großmüthig Vertrauender mir geliehen hatte. Der Grundstock meines Vermögens betrug also: minus 50 Thaler. Das Kostbarste war aber eine Förderung, die mir in der letzten Zeit meines halleschen Aufenthalts werden sollte.

Damals lebte in Halle die berühmte Hendel-Schütz als Gattin des Professor Schütz. Sie war bekanntlich in etwas früherer Zeit eine der ersten Zierden der deutschen Bühne gewesen. Während unsere Bühnenkönigiunen meistens noch in spätern Jahren mit verzweifelter Erpichtheit die Rollen jugend-

licher Liebhaberinnen festzuhalten trachten, hatte sie im Glanze höchster jugendlicher Schönheit mit Vorliebe ältere Rollen erkoren, z. B. die der Mutter Koriolan's. Später war sie Kunstgenossin und Nachfolgerin der wunderschönen Lady Hamilton geworden und hatte die „lebenden Bilder" in Deutschland eingeführt. Jetzt ruhte sie von ihrer stürmischen, an Thaten und Erlebnissen so reichen Laufbahn. Im Hause ihres Schwiegervaters, des damals höchst angesehenen Philologen Hofrath Schütz, hatte sie eine stattliche Wohnung, die in einen Garten von seltsamer Schönheit auslief. — Derselbe war ein Theil des Stadtzwingers, des ehemaligen Festungsgrabens. Er lagerte sich auf der einen Seite des jetzt zierlich mit Bäumen und Buschwerk überzogenen Walles; ein Stück breiter Stadtmauer schloß ihn, trug aber noch auf seinem stattlichen Rücken eine luftige Laube und den Weg dahin hoch empor.

Bei dieser Dame ward ich durch den Mathematiker Professor Mensing eingeführt. Sie schritt aus dem ersten Zimmer, wo sie uns empfangen, dem Einführenden und mir in die folgenden Gemächer voran. Durch den Anblick einer herrlichen Marmorbüste gefesselt, blieb ich zurück. Sie wendete sich und lud

mich abermals ein, ihr zu folgen. „Verzeihung," fragte ich, noch immer weilend, „ist dies eine Diana, oder der Kopf einer Nymphe?"

„Es ist mein Bild," entgegnete sie, „freilich aus früheren Jahren." Sie fühlte, daß ich ihr keineswegs eine Artigkeit habe sagen wollen, sondern in allem Ernste bewundert und gefragt habe. Wir wurden herzlich befreundet, natürlich sie als geistspendende Gönnerin, ich begierig der geistigen Gabe. Bald fesselte die angeregte Unterhaltung den Kreis, der sich um sie und den geistig regen Gatten gebildet, bald erging man sich in dichterischen Improvisationen, bildete nach Art der Troubadours einen Liebeshof, bald erzählte sie früher Erlebtes, oder führte uns gern Folgende hinaus in den Garten, den sie scherzweis ihre „hängenden Gärten" zu nennen liebte. Oft, indem wir noch unten wandelten, erschien oben ein wundersam schöner Kopf, halb griechischer, halb römischer Bildung, mit braunem, herabfließendem Haar. Es war Sappho, ihre fünfzehnjährige Tochter, auf deren Schulter sich gelegentlich ein prachtvoller Papagei wiegte. Ob sie je gedichtet, weiß ich nicht; aber sie machte dichterisch, und das ist ja wohl der lieblichste Beruf weiblicher Jugend.

Als mein Abgang nach Berlin nahe bevorstand, sprach die würdige Freundin zu mir: „Nun will ich Ihnen Ihre Ausstattung für die Residenz nach meiner Weise geben. Und sie erzählte mir von den großen Balleten, die sie ehedem (es mag zu Ende des vorigen Jahrhunderts gewesen sein) in Kopenhagen gesehn. Vielleicht hatte sie auch mitgewirkt, denn eine Zeitlang war sie, blos um ihr Organ und ihre Haltung auf der Bühne vollständig durchzubilden, Mitglied des Singchors und des Ballets gewesen. — Es waren unvergeßliche Stunden, und weit hinaus in das Leben fortwirkende, in denen sie mir den Blick in Vergangenes, wohl nimmer Wiederkehrendes eröffnete. Denn jene Ballete waren etwas wesentlich Anderes, als die französischer Abkunft, welche unsern Tagen gemäß erscheinen. Es wehte etwas dem Geiste der antiken Pantomime Verwandtes darin, so fern auch Stoff und Durchführung von jeder Anlehnung an das Alterthum blieben. Galeotti war der Schöpfer dieser Ballete, die ich jetzt kennen lernte; Schall hatte die Musik geschrieben. An einem kleinen Klavierchen mußte ich vor Schall's Noten Platz nehmen und spielen. Sie saß erzählend und beschreibend neben mir. Bei jedem sie anregenden

Momente der Handlung erhob sie sich und stellte den Vorgang pantomimisch dar. Im vertrauten Wohnzimmer, am kleinen, gar nicht mächtigen Instrumente, sie meist in ihrem dunkelfarbigen Hauskleide, — man sieht, daß da von irgend einer Illusion keine Rede sein konnte. Und doch war der Eindruck ein mächtiger und nachhaltiger. Nur zwei der Pantomimen habe ich kennen gelernt.

Die erste war — Romeo und Julie, Shakespeare nachgebildet. Daß diese hohe Dichtung in eine Pantomime verwandelt, daß all' die hohen und herzbewegenden Worte des Dichters erstickt worden, daß die durch und durch beseelten Persönlichkeiten Stumme geworden, war vielleicht noch ein Schritt weiter abwärts von dem Leben des Volkes neben seinen Dichtern, als die Verschnittenheit dieser Tragödie und anderer gleich hoher zu gleißnerischen Opern. Gleichwohl bezeugt der Fehlgriff selber, wieviel höher das Trachten gewesen im Vergleich zu den kindischen und dabei grenzenlos unschönen Balleten, welche die Folgezeit bis heute von den Franzosen angenommen hat. Ließ man sich einmal die Wahl des Stoffes gefallen, so war die Ausführung durchaus lobenswerth. Das Drama begann, für ein Ballet wohlbedacht, mit

der Ballnacht im Palaste der Capuleti, ein wahrhaft großartig und vornehm-ernst geschriebener Tanz (C-moll, unserm langsamen Walzer vergleichbar), führte die lange Reihe der tanzenden Paare durch den Umkreis des Saales; Julie, Romeo und die andern näher betheiligten Personen entwickelten pantomimisch den besondern Vorgang: das Erblicken, das Fliehen, das Finden der Liebenden, den spähenden Argwohn des Paris u. s. w. Während ich mit hin- und herfliegendem Auge den Tanz spielte, schaltete sie die Hauptzüge der Handlung pantomimisch ein. — Fast entseelend griff ihr Spiel in das Gemüth, wenn in der spätern Scene der gutherzige Pater Lorenzo grübelnd sagt: es gebe vielleicht noch Rettung. Sie lehnte beide bebende Hände auf meinen Arm und faßte mich mit einem Blicke der mächtigen Augen, der die Seele aus der Brust hinweg zu trinken schien.

Das war Sie. Galeotti erschien mir in dem zweiten Ballet, Blaubart, schöpferischer. Es ist die bekannte Sage; Ritter Blaubart hat zur Strafe ihrer Neugier eine seiner Frauen nach der andern ermordet, bis bei der letzten die Vergeltung ihn ereilt. Wenn der Vorhang sich hebt, blickt man in das fürstlich aufgeschmückte Schlafgemach des Ritters. In der

Mitte steht das breite, prachtvolle Ruhebett. Er liegt, von kostbarer Purpurdecke übergossen, in tiefem Schlummer; die Scene ist in Dunkel gehüllt. Da taucht, man weiß nicht woher, in schleppendem Leichengewande der Geist der ersten Gemordeten auf und hebt drohend die leichenbleiche Hand gegen den Schlummernden, der von entsetzlichem Traumgefühle gequält scheint. Und es folgt die zweite, die dritte der Ermordeten; die lange Reihe der Erscheinungen umkreiset in feierlich drohendem Reigen das Lager. Der Gequälte scheint sich aufraffen zu wollen, — da ist Alles verschwunden; sein Schlummer wird ruhig, wie Todeserstarrung.

Nun plötzlich, in geisterhaftem Halbschimmer, kehren alle sieben Geister gleichzeitig zurück. Sie locken, sie drängen ein achtes Luftgebilde gegen den Schlummernden heran. Es ist das Bild der Neuerkornen; das blutriefende Beil, das ihrer harrt, schwebt vor ihren Augen. In erneuter grimmvoller Qual windet sich der Schlafende. Dann erwacht er. Ein Augenblick der Betäubung, einer der Sammlung — und er wirft die Purpurdecke ab, erhebt sich und schellt den Dienern, ihn zur Brautfahrt zu rüsten.

Das war die Ausstattung, die ich der Unvergeß-

lichen verdanke. — Ein Hauderer hatte die Ehre, mich in die Residenz zu führen. Bis zur Elbe war ich mit der Fata Morgana des mir Bevorstehenden hinlänglich beschäftigt, um nichts zu sehen. Endlich schleppte sich der gar nicht beflügelte Wagen durch die unabsehbar gleichmäßige Ebene der Mark. Ich, der ich aus den saftigen Fluren meiner Vaterstadt herkam, in denen der Wanderer hinter den wogenden Weizenfeldern verschwindet, der ich den freundlichen Kranz der Naumburger Rebenhügel und die schrofferen Felshänge bei Halle um mich zu sehen gewohnt war, machte doch ein krauses Gesicht dieser, wie mir schien, nach dem Lineal zugeschnittenen Gegend, diesen dürftig bestandenen Feldern, diesen dürren Gäulen, die mit ihren dünnstäbigen Ackerwagen vorbeizogen, — so weit abstehend von den schweren Ackerwagen und stattlichen Rossen der Magdeburger und thüringischen Lande. Daß diese Mark auch liebliche und fruchtbare Punkte in sich trüge, blieb mir damals verborgen. Allein auch die Dürftigkeit des Anblicks focht mich nicht sonderlich an; nur das Ziel hatt' ich im Sinne. Vorerst rächte ich mich an der Gegend durch ein wunderlich Bild. Ich zeichnete sie, — den Weg und die Aussicht, die endlosen Pappelreihen und

die leicht zu zählenden Getreidehalme, Wagen, Pferde, und im Uebermüth sogar die Menschen durchweg nach dem Lineal. Denn in der That, die gerade Linie beherrschte gleich einer fixen Idee Alles.

Wegerichtung und Zufall trugen neckisch bei, meine überspannte Erwartung zu steigern. Zunächst gelangten wir nach Potsdam. Die erste Säulenreihe (am Palais) trat mir, der ich dergleichen bisher nur auf Bildern geschaut, in Wirklichkeit vor's Auge; hier war ja die Architektur als absolut freie Kunst thätig gewesen! was das einem Kleinstädter bedeutet, der niemals bisher dergleichen gesehen und doch die Kenntniß jener Kunst in sich angepflanzt hatte, vermag der nicht zu ermessen, welcher nicht in gleicher Beschränkung aufgewachsen ist. —

Nun bog gar unser Wagenlenker vom Potsdamer Thore (ich weiß nicht auf welche Veranlassung) längs der Mauer nach dem Brandenburger Thore. Hier, unter dem Abbilde der Propyläen — freilich in nüchternem Sandstein, statt des pentelischen Marmors, freilich auf der ewigen Ebene gelegen, statt auf dem Felsabhange der Akropolis — zogen wir in die Prachtstraße „Unter den Linden" ein; es war heller Vollmond, der die architektonischen Massen magisch be-

leuchtete. Unser Ziel war, so hatte der Wagenführer bestimmt, eins der ersten Gasthäuser in der — Roßstraße*). Ein gütiges Geschick aber wollte, daß die Schloßfreiheit wegen Pflasterung gesperrt war, und so rollte unser Gefährt majestätisch-langsam durch den vorderen Schloßhof nach dem Schloßplatze. Noch lebte ja in mir aus meinem Girtanner die Erinnerung an die Tuillerien, an die Volksmassen, die einst in sie hineingeströmt waren! Hier war nun eine solche Schloßpforte, ein solcher Schloßhof; die Vorstellung jener Ereignisse an der Seine trat in ein helleres, wenngleich erborgtes Licht und bewegte mich tiefer, als das Buch ohne diese Illustration vermocht hatte.

Vorerst hatte ich durch Vermittelung einer Verwandten ein bescheidenes Unterkommen gefunden, in der Ladenstube eines Schuhmachers. Oft, wenn ich meinen poetisch-musikalischen Träumereien nachhing (ich war schon wieder in der Abfassung einer Oper begriffen, von der mir nur erinnerlich ist, daß darin ein wahnsinniger König auftrat), schallten aus dem Laden allerlei diplomatische Verhandlungen — wie: „. . . ganz neu befleckt . . . mehr wie 9 Groschen

*) Eine abgelegene Nebenstraße.

kann ich nicht geben!" — in mein Heiligthum hinein; oder: wenn ich am Klavier den wahnsinnigen König tragirte, stiegen ein paar Mitglieder der berühmten berliner Straßenjugend auf das niedrige Fensterfims und tanzten zu meiner Musik. Zuletzt mußte ich bei hellem Tage die Fensterladen schließen und Licht brennen. Der Anfang war, wie man sieht, nicht allzu glänzend. Aber was kümmerte das mich? In Naumburgs Hungerstube und neben meinem Schulz hatte ich gelernt, Unwesentliches gering zu schätzen. In dieser Schusterstube gelobte ich mir: von der Stelle aus solle sich mein Schicksal entscheiden.

Einstweilen war ich auf dem Kammergericht eingetreten, hatte auch wieder Arbeiten bei einem Justizkommissar übernommen. Diese letztern wurden sehr bald für immer eingestellt. Mein Justizkommissar hatte mir auf halbe Gebühren die Vertheidigung eines Fabrikanten übertragen, eines reichen und bis dahin angesehenen Mannes. In erster Instanz war er, angeschuldigt wegen betrüglicher Handlungen, zu mehrjähriger Zuchthaus- und zu Geldstrafe verurtheilt worden. Die Geldstrafe war dem reichen Manne wenig drückend; aber die Gefängnißstrafe würde ihn der bürgerlichen Ehre verlustig und unfähig gemacht

haben, seine Fabrik fortzuführen. Der Beweis gegen ihn erschien keineswegs vollgültig; es gelang mir, in zweiter Instanz das erste Urtheil in eine „Freisprechung von der Instanz" verwandelt zu sehen. Diese Freisprechung erfolgte bekanntlich nach damaligem preußischem Rechte, wenn der Beweis zu einer Bestrafung nicht hinreichte, der Verdacht aber keineswegs entkräftet war. Natürlich mußte unser Klient sich sehr glücklich fühlen; was galten ihm in so mißlicher Lage einige hundert Thaler Prozeßkosten?

Wenige Tage nach erfolgtem Spruche ward ich zum Justizkommissar berufen, der mir zu meinem Erfolge Glück wünschte und mir dabei acht Friedrichsd'or in die Hand drückte. Ich ging sehr glücklich über solchen Reichthum davon. Allein im Vorzimmer hielt mich der Bureauchef an und fragte mich: ob ich zufrieden sei, wieviel ich denn erhalten? Ich zeigte meinen Schatz. Da fuhr er zornvoll auf und schalt die Handlungsweise des Prinzipals geradezu eine betrügerische; derselbe habe achtzig Friedrichsd'or erhalten, mir also vierzig zu zahlen gehabt. Was sollte ich thun? eine bloße Vorhaltung konnte keinen Erfolg haben, da der Justizkommissar die Verkürzung unmöglich eingestanden hätte, als die Entlassung des

Bureauchefs. Prozeß war möglich und der Beweis sicher zu führen. Allein dies mußte mir als Vertrauensbruch erscheinen, da die Uebertragung solcher Arbeiten den Justizkommissaren ebenso unzuständig ist als die Annahme den Referendaren. Ich schwieg, habe aber nie wieder seine Schwelle betreten, oder anderswo dergleichen Arbeiten übernommen.

Auf dem Kammergerichte fand sich damals ein eigenes Konventikel junger Rechtskandidaten zusammen. Ich war keineswegs der Einzige, der neben der amtlichen Laufbahn noch eine andere im Auge hatte. Neben mir war der nachherige Professor Sietze, dessen Trachten nicht auf die Praxis, sondern auf eine wissenschaftliche Laufbahn gerichtet war, und der später auch mit Schriften hervortrat, vornehmlich mit der über den Geist des preußischen Staats und Rechts. Dieses Buch hat durch seine allerdings weit gehende Schätzung des preußischen Wesens vor allem den Spott leichter Köpfe erregt und ist bei Seite gelegt worden. Gerechter und vortheilhafter wäre es gewesen, über jene Schwäche hinwegzusehen und den echten Grundgehalt hervorzuheben. Neben Sietze stand Häring, der bald mit seinem „Waladmor" hervortrat und sich unter dem Namen Wilibald Alexis

weithin bekannt gemacht hat. An ihm konnte ich zuerst jene eigenthümliche Menschenklasse beobachten, denen neben reicher Begabung Kraft oder Muth bestimmter Gesinnung fehlt. Häring's Bilder aus dem siebenjährigen Kriege (in seinen ersten Novellen; „der Feldwebel" und in seinem „Kabanis") sind voll Leben und tragen die Farben jener Zeit, wie keine andere Dichtung. Dabei aber war ihm keine Stimmung, kein Gefühl seiner Personen Ernst. Sie liebten, sie haßten, aber beides war ihm selber nur Schein. Wenn wir Freunde in ihn drangen, sich für Eins oder das Andere zu entscheiden, so wiegte er sein lächelndes Haupt und sprach aus: das sei ja eben die Feinheit der Anlage, daß nicht Liebe nicht Haß walteten. Dichter und Dichtung erhöben sich über beide und alle sonstigen Triebfedern des gemeinen Lebens, und spielten nur damit und darüber hin; das nenne man „Ironie". Später strafte sich das Wort an ihm. Er hatte ein Lustspiel auf die Bühne gebracht: „Der verwunschene Prinz." Das Publikum fand keinen Anlaß im Lustspiel zu lachen, flugs änderte der Dichter den Titel und nannte sein Drama Schauspiel. Nun hieß es wieder, man wisse nicht, ob man lachen solle oder weinen. Also wurde das

Schauspiel in Trauerspiel umgetauft. Leider half auch dies nicht.

Ich möchte mich selber, angesichts dieser Erinnerung, einen Undankbaren schelten, so werth war mir der Verfasser mit seinen Dichtungen und so freundschaftlich mir verbunden; hat er mir doch sogar — als ich mich endlich überzeugt hatte, daß es mit dem Selbstdichten meiner Opernversuche nichts sei und ich nun wie ein Wegelagerer Jedem auflauerte, der wie ein Dichter aussah, — einen Operntext geschrieben (nach Zschokke's „Abenteuer in der Neujahrsnacht"), der nur nicht zur Komposition gelangte, weil der Dichter nicht zu einigen nöthigen Aenderungen zu bewegen war. Nun, sein Ansehen ist nachmals hoch genug gestiegen, daß jener Vorgang mit dem Lust-, Schau-, Trauerspiel ihm nichts anhaben kann, und jetzt lächelt er voraussetzlich von hoch oben auf all' diese Spiele ruhig herab.

Fata Morgana.

Ueberhaupt drängten sich in dieser Zeit Träume, Wünsche, Plane aller Art durch meinen Geist. Ihnen allen war Verwirklichung nicht beschieden; einige gaukelten mit dem verlockenden Schimmer und der luftigen Hohlheit der Seifenblasen vorüber; bei andern kam es zu festen Entwürfen, ja zu dichterischer Gestaltung, zu der mir die freundschaftliche Theilnahme La Motte Fouqué's, Stieglitz's, Droysen's, Sietze's und Anderer verhalf. Wieder andere gelangten bis zu musikalischer Ausführung, nicht aber zur Vollendung. Schon meine ökonomisch-bedrängte Lage gewährte mir dazu nicht die nöthige Ruhe. Ich hatte für mich, für meine Eltern zu erwerben, — und noch war ich nicht aus der juristischen Laufbahn geschieden. Die Zeit für vollendete Werke war für mich noch nicht gekommen.

Waren diese zerflatternden Gestalten nur müßiges Spiel der Phantasie? waren sie unfruchtbare Spannungen des Geistes? Ich darf Beides verneinen. Jedem Unternehmen hatte ich mich mit vollem Ernste zugewandt. Nicht irgend eine klügliche Spekulation, sondern innerste Begeisterung, für den jedesmaligen Gegenstand, war mir Antrieb gewesen. Die Klugheit, nämlich die scharfsichtige Abwägung der Verhältnisse, — wenn sie mir beigewohnt hätte, — würde mich vielmehr von Unternehmungen abgewendet haben, für die sich, unter den damaligen Verhältnissen und für meine gänzliche Hülflosigkeit, keine Aussicht auf Darstellung vor der Welt erblicken ließ.

Also waren sie durchaus fruchtlos! — Nach außen, ja. Allein jedes Unternehmen, dem sich unser Geist mit ernstem Verlangen und mit Inbrunst zuwendet, trägt wenigstens innere Frucht, wäre es auch nur für den unsichtbar bleibenden Schatz des Geistes. Diese Unternehmungen übten die schöpferische Phantasie und die Urtheilskraft in dem Hervorheben günstiger Stoffe und ihrer dichterischen Gestaltung. Wenn jemals die deutsche Oper zu einer des deutschen Geistes würdigen Vollendung kommen, wenn das Oratorium jemals für unsere Zeit, — der sich die Kirche zur

heiligen Weltbühne erweitert hat, — wieder eine Wahrheit werden soll, wie es für eine ganz andere Zeit und ganz andere Verhältnisse in Sebastian Bach's Matthäischer Passion gewesen ist: so müssen diese beiden Kräfte von den Komponisten ganz anders ausgebildet werden, als meist geschieht. So lange man dieser Wahrheit sich verschließt, wird man sich gefallen lassen müssen, daß Hunderte, ich sage Hunderte von Opern talentvoller Komponisten zu Grunde gehn, wie wir lange genug in Deutschland erlebt haben. Denn gerade deßwegen, weil dem Deutschen Idealität, künstlerisches Vermögen, Vertiefung und Treue verliehen sind, mehr als den westlichen Nachbarn und den Italienern, die erst jetzt dazu gelangen, mit der Freiheit zugleich den Boden für Nationalität zu erringen und damit für sittliche und künstlerische Macht, — ist uns nicht gestattet, mit unserm Drama so leichtfertiges Spiel zu treiben, als unsern Nachbarn wohlansteht.

Daß mir bei jenen Entwürfen der Sinn auf Ernstes gerichtet war, dafür wüßte ich nichts als die Entwürfe selbst als Beweise vorzulegen. Nur zweien derselben sei ein bescheidener Raum vergönnt.

Der erste dieser beiden Entwürfe war „Frau

Venus", auf dieselbe Sage gegründet, der Wagner's Tannhäuser entsprossen ist. Mein Absehn ging nicht auf eine Oper, sondern auf ein dramatisches Gedicht, dessen Darstellung dem Konzertsaale zugehören sollte. Das, die Phantasie unendlich Anregende in jener Sage liegt, wie man erkennt, darin, daß hellenisches Götterthum zu zweitem Leben erwacht und seine Stelle im christlichen Mittelalter einnimmt. Der damaligen christlichen Anschauung waren die alten Gottheiten keineswegs entschwunden, aber sie galten als die Widersacher des Christus, der sie überwunden und in den ewigen Abgrund gestürzt hatte. Von hier kehrten sie dämonisch zurück, die Götter (nach dem Volksausdrucke) als Teufel, die Göttinnen als Teufelinnen. Eine solche Teufelin war nach der mittelalterlichen Vorstellung „Frau Venus", die mit dem Zauberreiz einer Schönheit, in der sich die gesunde Pracht des Alterthums mit dem überzierten Reize des Ritterthums wunderseltsam mischte, die Helden und Minnesänger an sich lockte, zum Verderben ihres unsterblichen Theils. Eine Oper konnte Frau Venus nach meinem Sinne nicht werden. Dämonische Gestalten können vielleicht in flüchtigem Erscheinen und Verschwinden die Bühne überschreiten, nicht aber auf ihr bleibend

verharren, wenn sie nicht selber den Glauben an ihre Uebernatürlichkeit zerstören sollen. Wagner's Oper hat nicht Frau Venus, sondern den Tannhäuser als Mittelpunkt und jene demselben als Widermacht entgegengestellt. Der Venusberg öffnet unserm Auge seinen zauberhaften Abgrund, von magischen Lichtern durchschimmert, mit Gruppen Liebender in zärtlicher Umarmung bevölkert. Dies giebt für die Bühne ein wundersames Schauspiel und bietet dem Musiker die Aufgabe, den Ton der Liebe im unheimlich räthselhaftem Geflüster aus der Dämonenwelt hervorhallen zu lassen. Mir dagegen, der ich von Anfang an der Bühne mich abgewandt hatte, ward Frau Venus Mittelpunkt des Tongedichts. Allerdings mußte ich neben dem, was Gedicht und Musik gaben, auf die mitthätige Phantasie der Hörer rechnen; ihr, hoffte ich, würden jene Zaubergestalten bei dem weckenden und anregenden Klang des tonbeflügelten Wortes schaubar gegenübertreten. Mein Plan war folgender:

Venus ruft die Ihrigen in der stillen, kühlen Mondnacht auf der Trümmerhöhe des Berges beschwörungsartig auf. Sie, auf weißem Hirsche voran, setzt den fabelhaften Zug in Bewegung, im Gefolge der Göttin, Nymphen und Helden des Alterthums

(ihre Lieblinge: Adonis, Alexandros u. A.), ihnen wunderlich zugesellte Ritter und Minnesänger, abenteuerlich hintrabende, übermüthige Kentauren. Aus der Betäubung des langen Schlafs rufen die blutlos kalten Schemen einander zu, ziehen sie die taumelnden Rosse, die kurzgehörnten Kampfstiere zum Ritt herbei, proben den Klang der verbogenen Hifthörner und Tuben, wecken das Echo. So geht es unter den verlockenden treibenden Rufen der Göttlichen den Trümmerhang hinab. Dieser phantastische Zug sollte gleichsam der Faden sein, an den sich die einzelnen Tonbilder reiheten; die ganze erste Partie stellte sich mir balladenhaft vor, jeder einzelne Vers hielt dieselbe Grundmelodie fest, aber in feinster Variation; herrschend drang durch das Ganze der Gesang der Göttin. Ihr Zuruf spornt zu kühnerm Reiten. So geht es in den Fichtenwald hinein, das Himmelsgewölk selber folgt der tollen Flucht unter ihm, der Sturm zauset die Fichtenbärte, grüßt die Eule, die scheu im Astloch duckt ruft die Nixen und Waldweiber herzu. Mächtig schallt der Chor der Männer in wilder, üppiger losgebundener Lust des vollsaftigsten hellenisch-mittelalterlichen, Lebens. Hier der leuchtende Glutgipfel des Ganzen.

Jetzt wendet sich der beruhigtere Zug stillerem

Gefilde, dem befriedeten Buchwalde zu, mit den weißen, weich-gebogenen Aesten; des Laubes Schatten zittert auf dem Moosgrund, die Nachtigall flötet einsam. So vernehmen wir aus dem Munde der Göttin, der Chor der Begleitenden schließt sich in träumerischen Behagen an. Vor ihnen breitet sich mondheller Wiesengrund aus; von der Höhe drüben, vom Kloster, zur Wiese hinab blinkt der einsame Kerzenschein, wo der Jüngling die schönen Nächte durchseufzt, nach dem strengen Werke des Tages. Harret hier am Waldsaum stille, spricht die Göttin, ich rette ihn zu uns heraus.

Hier sollte sich ein Wechselgesang der Göttin und des Jünglings bilden, der im Kloster Vergessenheit gesucht und ewiges Erinnern an die Geliebte gefunden, die der Tod ihm entzogen.

Venus singt den höchsten Preis der Schönheit, Jugend, Liebesluft; ihm ist alle Lust gestorben. Deine Liebe bin ja ich, singt sie, wie könnte Liebe sterben? ich bin alle Liebe. Er widersteht schwächer, sie dringt sieghafter ein.

Da erschallt von dem Chor der Klosterkirche herab der Brüdergesang, das uralte Salve redemptor gentium.

So viel lese ich aus Andeutungen zusammen, die damals für einen hülfsbereiten Freund notirt worden (ich mag auch jetzt Lücken und den leicht zu errathenden Schluß nicht ergänzen) und später zu gleichem Zweck in die Hand einer Dichterin gelangten, jetzt „verreist, weit, weit fort von hier.“

Beide Gedichte gestalteten sich trefflich, ließen aber für die Musik keinen Raum. So geschieht es stets, wenn der Dichter Alles für sich vorweg nimmt, die Grenzlinie zwischen dem Zuviel und Zuwenig ist die Hauptschwierigkeit für das musikalische Gedicht. Die Schuld fällt ohne Widerrede dem Musiker zur Last, der entweder nicht fähig oder nicht sorglich genug gewesen, den Dichter über das Vermögen und Bedürfniß der Musik aufzuklären, denn das vermag nur der Musiker. Ich war später Zeuge eines solchen Verfehlens. Felix Mendelssohn vertraute mir, in der Zeit unseres intimen Verhältnisses, einmal: er habe die Absicht, eine Oper zu schreiben; Stoff und Dichter seien schon gefunden. Natürlich empfand ich die freudigste Theilnahme. Zwar wurde diese merklich abgekühlt, als er mir Stoff und Dichter nannte. Jener war — der Sturm von Shakespeare. Obgleich er schon einigemal für Opern benutzt war-

den war, so hielt ich doch dafür, daß derselbe wenigstens für ein ernstliches Unternehmen nicht geeignet sei. In den Adern des liebenden Paares fließt nicht Blut, das unter der Glut der Leidenschaft aufgährt und die mächtigsten Accente der Melodie hervortreibt; es ist der krystallklare Ichor rein geistiger Wesen, der sie belebt und niemals aus süßer, frommer Ruhe heraustreten läßt. Der größte Dichter der Welt konnte sie aus seinem Geiste schaffen; der Musiker, je tiefer er sich mit ihrem Wesen erfüllt, steht um so thatloser ihnen gegenüber. Dann der Dichter; es sollte — Immermann sein. Ich kannte ihn aus seinen Dichtungen (auch aus einer juridisch-politischen Schrift, die er schon als Student in Halle veröffentlicht) und persönlich. Aber eben deßwegen war mir unbegreiflich, wie der treffliche, gedankenreiche, aber kühle Mann von der Verstandesseite hinüber treten sollte zu musikalischer Dichtung. Ich verschwieg, um nicht zu stören, beide Bedenken. Nach einiger Zeit kam Mendelssohn wieder zu mir und berichtete kleinlaut: „Immermann's Gedicht sei angelangt." — „Nun, und Du sagst das in einem Tone, als hätte Dir Dein Mädchen abgeschrieben!" — „Die Sache ist," erwiederte er, „ich kann es nicht brauchen."

Vergebens drang ich jetzt in ihn: da er Stoff und Dichter sich angemessen gefunden, die Sache nicht bei dem ersten Anstoß aufzugeben. Ich theilte ihm jetzt meine Bedenken mit, fügte aber hinzu, daß die Anschauungsweise des Einen nicht für den Andern maßgebend sein könne, und drang in ihn, den Text für sich allein oder mit mir zu prüfen; hoffentlich würden sich noch Wege zu glücklicher Durchführung finden lassen. Alles war vergebens; Mendelssohn blieb dabei stehen, die Sache sei einmal verfehlt und nicht wieder herzustellen.

Genau dasselbe hatte sein Lehrer, Zelter, früher erlebt. Er hatte Goethe gewonnen, ihm den Text zu einer Reformationsfeier zu dichten, hatte seiner Bitte die Bemerkung zugefügt, daß das Unternehmen aus äußern Gründen für ihn von höchster Wichtigkeit sei. Goethe war bereitwillig darauf eingegangen und hatte umgehend einen Entwurf zu dem Gedichte beigefügt. Allein es zeigte sich, wie in Goethe's Operngedichten, daß der große Dichter unbekannt sei mit den Bedingungen eines Musiktextes. Der Entwurf holte so weit aus, umfaßte so viel Lebensmomente, daß die ausgeführte Musik wenigstens drei Tage und drei Nächte ausgefüllt haben müßte. Sehr

leicht war zu helfen; sehr leicht wär' es dem Dichter gewesen, die Einleitung, eine Art Vorgeschichte der Reformation, fallen zu lassen. Allein — Zelter verstummte und das Unternehmen war in hohle Luft aufgegangen.

Der zweite meiner Entwürfe war „Otto III.", den ich mir für eine Oper ausersehen hatte.

Sie sollte mit dem Sturm des jungen Kaisers auf Rom beginnen. Die Scene ist, wenn der Vorhang sich hebt, in Rom selber, nach dem Hintergrunde von einem Abschnitt der Festungsmauer begrenzt; Führer der Römer ist Crescentio, der Gemahl jener Constanze, die den jungen Helden verderben sollte. Die Rufe und das Getöse des Kampfes dringen von außen herein; vergebens widerstehen die Römer, vergebens läßt der Papst, sie zu ermuthigen, auf hohem Sessel sich herbeitragen. Die Stürmenden dringen ein, der erste ist Otto, noch in der Zornesgluth des Kampfes gebietet er, Crescentio zum Tode zu führen, hört nicht Constanze, die zu seinen Füßen um das Leben des Gemahls fleht. Erst, wenn es zu spät, gewahrt er sie und fühlt sein jugendlich Herz von dem Anblick der Schönen, der Verzweifelnden, unauflöslich umstrickt. Sie aber schwört ihm den

Tod und wird den Gemahl an seinem Besieger durch langsam schleichendes Gift rächen. Ich versprach mir viel von dem Bilde des Helden, der, von deutschem Vater, von griechischer Mutter geboren, nach römischer Herrschaft strebt; besonders hoffte ich große Wirkung davon, daß das Spiel im Getöse des Schlachtensturmes, mit dem Gegeneinander der Doppelchöre der Stürmenden und Vertheidigenden, mit der Aufführung der einander bekämpfenden höchsten Mächte auf Erden — des Kaisers und des Papstes — begönne, zuletzt aber ganz in der unheimlichen Stille am Siechbette des sterbenden Kaisers schlösse, dem in den letzten Augenblicken nur Constanze nahe bliebe und ihm, nun Rettung nicht mehr möglich ist, ihr Rachegelübde und die vollzogene That offenbart.

Wohl wußte ich, daß derselbe Stoff von mehr als einem Dichter behandelt worden, und niemals glücklich. Allein ich meinte (und noch jetzt bin ich derselben Ansicht), daß es Stoffe gebe, die absolut für die Oper und nicht für das rein dichterische Drama geeignet seien; zu diesen schien mir Otto und Inez del Castro (die bekanntlich ebenfalls mehrmals und nie mit Glück behandelt worden) zu gehören. Den grausamen Schluß, meinte ich, könne ebenfalls

die Oper, nicht das gesprochene Drama, erträglich machen. Ob mir übrigens damals gegenwärtig gewesen, daß Goethe in seinem Egmont sich ebenfalls aus dem Lärm und Getümmel des fröhlichsten Lebens in die Stille des Kerkers zurückzieht, aus dem sein Held nur den einen Weg, nach dem Blutgerüst, offen findet, ist mir nicht erinnerlich.

Ich kann mich von dem Rückblick auf die einstigen Plane nicht abwenden, ohne ihnen ein paar flüchtige Betrachtungen nachzusenden.

Die erste gilt dem Unterschiede, der sich oben zwischen Aufgaben des gesprochenen und gesungenen Drama's herausgestellt hat. Warum ist Otto für die Oper, und nicht für das Drama mit Wort-Diktion geeignet?—welche Personen und welche Handlungen gehören der einen oder der andern Gattung mit Nothwendigkeit an? — man sieht, es sind dies Fragen, die nur aus dem Wesen der nachbarlichen Künste oder Kunstgattungen beantwortet werden können. Schon Lessing hat in seinem Laokoon über die Gränzen und Angehörigkeiten der Künste Unvergeßliches gesprochen. Ihm diente der Laokoon des Dichters und der des Plastikers als Anknüpfung. Auch ich habe mich veranlaßt gesehn, in meinem „Gluck"

zu erörtern, wie derselbe Stoff, — die Eumeniden — sich unter den Händen des Plastikers, im Geiste des Dichters, im Gemüthe des Musikers dreifach verschieden gestalten müsse. Jetzt kehrt dieselbe Grundfrage wieder; irre ich nicht, in gewichtvollerer Bedeutsamkeit, wenngleich bisher arg genug versäumt.

Der Entscheidungsgrund kann, wie gesagt, nur im Wesen der Kunstgattungen liegen.

Das gesprochene Wort hat vor dem in Melodie gleichsam zerlassenen hingeschmolzenen und verschleierten die ungleich höhere Bestimmtheit und dazu die ungleich schnellere, schlagkräftigere Verständigung voraus. Zwei Worte des Dichters (ich liebe, — ich hasse) sprechen eine ganze Stimmung aus, während der Gesang ein weites Gespinnst von Tönen ausbreiten muß, um die Seele des Hörenden gleichsam einzufangen, um in ihr gleiche Stimmungen, und aus ihnen endlich Verständniß und Mitleben hervorzuzaubern. Zum Ersatz ist der Musik dann gewährt, die ganze Fülle des Seelenlebens auszubreiten und in die Seele des Lauschenden zum Mitgenuß zu ergießen. Die Poesie giebt den gehärteten Kern; die Musik löset ihn zu gasartiger Flüssigkeit und Flüchtigkeit auf.

Ist das hier Angedeutete begründet, so folgt daraus:

alles kernhafte zu schneller Entscheidung Drängende fodert mit Nothwendigkeit das reine Wort; Musik würde nicht blos das Wort hemmen und verschleiern, sondern auch die vordringende Persönlichkeit und Handlung.

Charaktere und Handlungen, die in sich selber nicht kernhaft, nicht auf schnelle thatkräftige Entscheidung gestellt sind, vertragen nicht blos, sie fodern das schwanke, wellenartig sich hebende und senkende Element der Musik.

Nun also! Otto ist zum Helden und Herrscher geboren, aber er ist es nimmer geworden. Die Biegsamkeit der Jugend, die griechische Mutter, der allzu schnelle Sieg, die auflodernde Leidenschaft, Alles vereint sich den Helden in ihm zu tödten, ehe noch der Giftbecher die heimlich heranschleichende, nicht als schlagkräftige That hervorspringende letzte Entscheidung bringt. Derselbe Charakter ist allen Personen und Vorgängen dieses Drama's aufgeprägt.

Will man ein Beispiel für das Gegentheil, so blicke man auf Wallenstein.

Die andere Betrachtung trifft den für

Otto beabsichtigten Gang und dieselbe Grundzeichnung in Goethe's Egmont.

Die Führung, welche der Dichter seinem Drama zueignet, ist durchaus keine willkürliche; sie wird durch Inhalt und Grundidee des Gedichts mit Unabänderlichkeit bestimmt. Dies darf Niemandem erst noch bewiesen werden, der im Kunstwerke mehr als ein Spiel der Phantasie, der in ihm die herrschkräftige Macht der Idee erkennt — und im Dichter oder Künstler den getreuen Diener dieser Idee.

Beide oben bezeichneten Stoffe haben das Gemeinsame, daß der Held, seiner Aufgabe nicht gewachsen, von dem Schauplatze der unternommenen That hinweg gedrängt wird und nun, jeder Bestimmung ledig, mit sich und dem Tode allein bleibt. Das eben ist das schauervolle Gericht, daß über beide Helden gehalten wird und unsere Seele zum tiefsten Mitgefühl bewegt.

Für den Musiker, der gar zu gern aus dem Vollen wirkt, um sinnlich wie geistig zu erschüttern, wäre die Umkehr, aus Doppelchören und mächtigem Orchester in die Stille des Einzel-Gesanges zu sinken, allerdings nicht unbedenklich gewesen. Gluck hat das in seiner Armida gewagt.

Persönliche Beziehungen.

Aber wo waren meine Empfehlungsbriefe geblieben?

Einer, von der Hendel-Schütz, war an das edle Künstlerpaar Wolf gerichtet. Ich hatte sie bereits in Halle bewundert; damals gehörten sie den Weimaranern an, jetzt waren sie an der Berliner Bühne angestellt. Ja, ich hatte sogar in Halle schon eine persönliche Beziehung zu ihnen gefunden, wie sie nur in der Atmosphäre der dortigen Universität entstehen konnte.

Die allgemein verehrte Künstlerin, die Alles so oft entzückt und von Allen die wärmsten Huldigungen entgegen genommen hatte, hielt sich einmal — gleichviel ob mit Recht oder Unrecht — in irgend einer Rolle vom Publikum für vernachlässigt. Am nächsten Abend trat sie zwar pflichtgemäß auf, spielte aber mit

vollkommner Theilnahmlosigkeit; so am zweiten Abend. Dies war mehr als der heißblütige Bruder Studio ertragen konnte; es wurde beschlossen, sie, wenn sie wieder so nachlässig aufträte, solenniter — auszutrommeln. Einen andern Beschluß, sie gleich so zu empfangen, hatte ich mit Hülfe meiner Freunde abgewendet. Sie trat auf, ohne Ahnung des Beschlusses und spielte eiskalt. Mit äußerster Mühe gelang es, den Ausbruch noch einmal zu verhindern. Nun aber eilte ich auf das Theater und begehrte ungestüm, die Künstlerin zu sprechen. Erstaunt und etwas ungehalten ließ sie mich vor und ich beschwor sie, indem ich das Bevorstehende ihr enthüllte, ihre Handlungsweise zu ändern und uns Allen, auch den Empörten, die ja ihre heißesten Verehrer seien, die große Künstlerin zurückzugeben. Was sie geantwortet, weiß ich nicht; wohl aber sehe ich noch den tragischen Niobe-Blick, den ihre dunklen Augen emporsandten. Sie spielte unvergleichlich und ward mit berauschendsten Huldigungen überschüttet. Meinen Namen hatte sie erfahren; weitere Folgen hatte das Abenteuer nicht gehabt.

Nun trat ich als Empfohlener bei dem Künstlerpaar ein, ward gütig aufgenommen und wiederholt um meine Wohnung befragt. Sehr deutlich buch-

stabirte ich Straße und Hausnummer vor; daß man in solchem Falle seine Karte mit der notirten Wohnung abgiebt, davon wußte ich nichts. Die natürliche Folge war, daß ich keine Einladung empfing. Ein zweiter Brief, vom Direktor Schwarz, führte mich zu dem berühmten E. T. A. Hoffmann, damals Kammergerichtsrath. Ich fand ihn nicht zu Hause und gab meinen Brief ab. In der nächsten Session winkte er mich seitwärts und fragte: ob ich eine Stelle in preußisch Polen annehmen wolle. Ich dankte, erklärte aber, daß meine Absichten vorläufig gar nicht auf eine Anstellung hinausliefen, sondern zunächst auf die Ausführung gewisser künstlerischer und wissenschaftlicher Pläne. Er sah mich verwundert an und bat gütig um meinen Besuch. Allein so oft ich in seiner Wohnung nach ihm fragte, erhielt ich den Bescheid, er sei nicht zu Hause. Endlich klärte Häring mich auf; „Sie müssen ihn gar nicht in seinem Hause suchen," sprach er, „sondern bei Lutter u. Wegener in der Weinstube, da bringt er seine arbeitsfreie Zeit zu." Dies widerstand mir und ich habe ihn nie wieder gesehn; ohnehin faßte ihn kurze Zeit darauf seine letzte Krankheit und der Tod.

Glücklichern Erfolg hatte ich bei der Generalin

v. Helwig. Sie hatte früher als Amalie v. Imhoff in Weimar gelebt, dort als junge Dichterin Beliebtheit und Ruf gewonnen und, wie ich mehr aus fremden als ihren eignen Aeußerungen errathen konnte, sich dort der Geneigtheit Goethe's zu erfreuen gehabt. Jetzt, in der Mitte der Jahre, die Anmuth der Jugend mit der Würde des reifern Alters zu einem holden Bilde verschmelzend, lebte sie an der Seite des hochgeehrten Generals, dem man große Verdienste um seine Waffe zuschrieb, sie, an allem Schönen, was die Künste darboten, belebenden Antheil nehmend, er weniger nach dieser Seite, als nach mathematischen und andern streng wissenschaftlichen Beschäftigungen hinneigend, nicht häufig und meist nur spät dem Kreise sich zugesellend, der sich um sie versammelte. Zu diesem Kreise gehörten der Bildhauer Rauch und neben ihm General Gneisenau. Jüngere Künstler, Maler und Bildhauer, schlossen sich an. Auch ich, der einzige, der sich zur Musik bekannte, durfte hinzutreten. Die glücklichsten Stunden für mich waren aber die, welche ich bei der würdigen Dame und ihrer blonden jugendlich reizenden Nichte zubringen durfte, ihrer bereichernden und beseelenden Mittheilungen froh.

Ich erinnere mich eines solchen Abends, an dem sie mir eine Reihe von einem indischen Künstler gemalter Bilder vorlegte; die Ausführung schien halb Gouache, halb flüssige Wasserfarbe. Dergleichen habe ich allerdings weder vor- noch nachher jemals gesehen.

Die Bilder waren von der Größe eines halben Schreibbogens. Schon das unterschied sie von andern Gemälden, daß der Rahmen (oder, wenn man will der Rand) gleich vom Künstler hinzu gemacht war. Bei einigen war dieser Rand, fast zollbreit, mit einem Gemenge der kleinsten bunten Blumen und Knospen gefüllt; anderswo war der Rand mit einem tiefen Blau überzogen, aus dem unzählige goldene Sterne bald einzeln, bald in Sternenbilder geordnet, mit metallischem Glanze hervorfunkelten. Das Kostbarste und Bewundernswertheste waren aber die Gemälde selbst; man erwäge bei den nachfolgenden Beschreibungen, daß die einzelnen Figuren kaum die Höhe von zwei Zoll überragten. Auf einem dieser Bilder erblickte man den nächsten Vordergrund durch kreidige Felsspitzen abgesondert. Hier barg sich links vom Beschauer hinter Stein und Gestrüpp ein angstvoll umschauender Mann, seiner Kleidung und Haltung

nach dürftig und gemein. Auf der andern Seite hatte er ein prachtvoll aufgeschirrtes Roß verborgen. Was war hier vorgegangen? — Der Mittelgrund des Bildes, der über die Felsspitzen hinweg sichtbar ward, gab darüber Auskunft. Da lag in seinem Blute hingestreckt ein Erschlagener; man ward am entblößten Haupte die Todeswunde gewahr. Ihn hätte jener im Vordergrund Verborgene überfallen und sein Roß hinweggeführt. Aber der Erschlagene war nicht verlassen; um ihn hatten sich einige jugendliche Frauen geschaart, und man meinte in der einen Verzweifelnden die geliebteste Gattin zu errathen, die der Leiche auf den Scheiterhaufen folgen wird. Ueber diese Hauptgruppe hinweg konnte das Auge im Hintergrunde eine Stadt erblicken mit sorglos geöffnetem Thore. Es war also im Frieden eine Frevelthat von Mörderhand verübt. —

Ein anderes Blatt zeigte den Rundtanz nackter weiblicher Gestalten. Körper, Glieder und das Haupt, Alles war auf das Lieblichste dargestellt; ich äußerte ungefähr in diesen Ausdrücken mein Wohlgefallen. „Aber Sie sehen ja nicht!“ rief die Generalin mir zu. Ich blickte etwas bestürzt wieder auf das Blatt und entdeckte nun, daß der große Zeh der nackten

zarten Füßchen mit Goldreifen geschmückt war, aus denen grün oder rothe Steinchen hervorblitzten, ich erwähnte es. „Aber Sie sehen ja nicht!“ tönte es zum zweitenmal — und nun erst bei geschärftem Hinblicke fand ich, daß die Tanzenden gar nicht nackt, sondern von weißen Schleiergewanden, durchsichtig fast wie Luft, überhüllt waren, die sich nur da deutlicher zeichneten, wo sie im Wehen eine Falte bildeten und der Stoff zwei-, dreifach übereinander gerieth; im Uebrigen gewährten sie den Anblick der zarten Körper.

Mein Lieblingsbild war wieder ganz eigner Art. Es zeigte einen Wiesengrund, eng und dicht umschlossen von zartem Buschwerk, das keinen Fernblick gestattete; darüber hin zog das tiefblaue Himmelszelt, von weißen Wölkchen überhaucht. Es schien die stillste friedvollste Zuflucht, dahin das Geräusch und der Andrang der tosenden Welt draußen nicht langte. Mitten auf dem Wiesenplan saß ein holdes Mädchen, Arme und Hände spielend zärtlich ausgebreitet. Und zu ihren Füßen lagerte Tiger und Leu, Lamm und Reh in stiller Eintracht neben einander hingestreckt.

Wer verlieh den Geschöpfen diesen Frieden? wer verbürgte den Zarten, Wehrlosen neben den Ge-

waltthätigen Leben und ungefährdetes Dasein? — Da gewahrt man im tiefsten Dunkel, in der Mitte des Gezweiges, im Schatten kaum wahrnehmbar, einen wunderseltsamen Vogel, ruhend, und mit aufgerichtetem Kopfe niederblickend auf das Mädchen und den Kreis der Geschöpfe um sie her. —

Ist das Zauber? eines der Wundergeschöpfe braminischer Dichtung? ich weiß es nicht; ich erzähle, was ich gesehn.

Die Gütige, der ich den Einblick in eine ungeahnte Zauberwelt dankte, hatte die Bilder von ihrem Großoheim empfangen, der Statthalter in einer indischen Provinz gewesen war. Sie erzählte von seinem Prunk und den Hunderten von Sklaven, die er ausschließlich zur Bedienung seiner Person verwandt hatte; man meinte sich in eines der Märchen aus „Tausend und eine Nacht" versetzt. Allein für die Tabakspfeife des Herrn waren zwanzig Sklaven geschäftig.

An einem dieser schönen Abende war es, ich hatte mich eben an das Klavier gesetzt, daß Bettina (Frau von Arnim) gemeldet wurde. Noch kannte ich sie nicht, wußte nichts von ihr; doch trat ich sogleich vom Klavier hinweg. Die Generalin ging ihr

entgegen und der gewöhnliche Austausch vertraulicher Empfangsredensarten floß dahin, ohne daß ich darauf achtete. Plötzlich schallte, noch von der Thür her Bettinens Stimme zu mir herüber: „Ach, Sie sind ja wohl der . . . der die hübschen Lieder gemacht hat!“ Ich hatte nämlich der Generalin gelegentlich ein paar neu entstandene Lieder vorgesungen. Vielleicht hätte die Aufmerksamkeit der später so viel genannten Frau mir schmeichelhaft sein sollen. Spröde aber, wie ich damals in Kunstsachen war, berührte die unerwartete Ansprache der Fremden mich unendlich unangenehm.—Ich verbeugte mich pflichtschuldigst, mein Mund blieb verschlossen. Die geistreiche Lebendigkeit Bettinens und die milde Freundlichkeit unserer Wirthin halfen leicht über den Mißklang dieser ersten Begegnung hinweg. Bettina legte ihre Zeichnung vor, die sie zu einem Denkmal Goethe's entworfen; es war die mir wohlbekannte Gestalt des phidiatischen Zeus, dem der Kopf — leider der etwas gealterte — Goethe's aufgesetzt war. Goethe's Haupt war selbst im spätern Alter ehrwürdig und schön; das Haupt eines Zeus hatte ihm nicht erwachsen können. Gleichwohl blieb über Absicht und talentvolle Ausführung noch viel zu rühmen.

Nun wandte sie sich wieder zu mir mit den Worten: „ich will Ihnen nun mal ein Lied von mir vorsingen.“ Und sie sang es mit selten schöner Stimme. Hätte sie nach der ersten oder zweiten Strophe geschlossen, so würde ich ihr viel Angenehmes haben sagen können. Aber es folgte Strophe auf Strophe und ich hatte schon aufgehört, achtsam zu sein, als mich plötzlich die Frage weckte: „Sie langweilen sich wohl?“ O, das nicht! stieß ich abbrechend hervor. Was hätte sich auch bei bestem Willen über eine kleine Melodie sagen lassen, die sich endlos zu jeder Strophe wiederholte? Nur der Grundton der Stimmung kann in solcher Behandlung, wenn sie glücklich ist, durchklingen; Vertiefung und Darlegung des besondern Seelenzustandes läßt diese Form nicht zu.

Bettina hatte mich zu sich eingeladen, ich besuchte sie und sie sang mir mit eigenthümlich ansprechendem Vortrage Solosätze, besonders rezitativischer Form aus den Psalmen des Benedetto Marcello vor. Ich kannte sie bereits, folgte aber mit neuem und warmen Antheil der geistvollen Darstellung.

Oefter habe ich die Dame nicht besucht. Bei

ihr und noch viel mehr bei der vielgerühmten Rahel (Frau Varnhagen), die ich später kennen lernte, widerstand mir die bekannte Manier so mancher weiblichen „Größe" Berlins. Diese Damen, — die immerhin geistige Anlagen mit Bildung vereinen, hauptsächlich aber von dem zehren, was sie in „der Gesellschaft," im Umgange mit geistvollen und wahrhaft unterrichteten Männern aufgelesen und die im Vertrauen auf die dem Geschlecht schuldige Rücksicht und Schonung hierhin und dahin ein keckes Wort, einen gewagten Ausspruch „lanciren," ohne die angeflogenen Funken zu schöpferischer Flamme zusammenwachsen zu lassen, — nehmen sehr leicht das Ansehn und den Ton der Ueberlegenen, gönnerhaft Entscheidenden an. Und gerade das empfand ich als das Unleidliche, den Mann Entwürdigende. Sie leben von unsern Brosamen, sagte ich, — aber wahrlich nicht an mich dabei denkend, sondern nur an die Gereiften und Hochvermögenden, — und wollen sich in den Schein hüllen, als ginge all' das Erhaschte von ihnen aus? — Früher und später hatte ich in ganz andern Frauen wahrhaft gestaltende, schöpferische Kraft kennen gelernt, — zuerst in der Staël, später in der George Sand (ihren national-französischen Standpunkt ein-

mal zugegeben), als sie so tapfer rang, das weibliche Geschlecht zu höherer Würdigkeit zu fördern, desgleichen in der großen Dichtung „Von Geschlecht zu Geschlecht" der Frau Fanny Lewald-Stahr. Das sind arbeitende Geister.

Ein anderer Kreis von Bekanntschaften öffnete sich mir im Hause des Dichters Stieglitz.

Heinrich Stieglitz, damals als Dichter der Griechenlieder sehr wohl bei den Freunden des hellenischen Befreiungskampfes angeschrieben und in weiteren Kreisen beliebt, hatte in Berlin eine Gymnasialstellung und bekleidete zugleich das Amt eines Kustoden an der königlichen Bibliothek. Seine Hauptthätigkeit wendete er aber fortwährend dichterischen Arbeiten zu, wie denn in der ersten Zeit unserer Bekanntschaft seine „Bilder des Orients" entstanden sind. Unterstützt ward er dabei durch die großartige Freigebigkeit seines Oheims, des reichen Banquiers Stieglitz in Petersburg. Allein gerade das Uebermaß von Glück ward, wie es öfter geschieht, sein Verderben.

Denn — er war ja kein Dichter! er war nur ein überaus geschickter, allzeit bereiter Verskünstler. Zum Dichter fehlte ihm nichts weiter als — der

Gehalt, jeder greifbare Inhalt. Wie oft habe ich ihn, die nicht große, aber jugendlich-kräftige Gestalt, mit dem reichen, wild und wirr das Haupt umkränzenden braunen Lockenhaar, die glühenden Augen dorthin und dahin wälzen sehen, um die boshaft entfliehenden Gedankenbilder zu fassen und zu halten! Wie oft hat er von mir oder andern Freunden den oder jenen Vorschlag gierig aufgehascht und in stattlichem Versbau vor unsern verwunderten Augen vorübergeführt! Manche dieser Erzeugnisse sind den Bildern des Orients einverleibt; aus ihnen habe ich „Nahid und Omar," eine musikalische Novelle gebildet, einen dramatischen Vorgang, nicht zu bühnenhafter Darstellung bestimmt, sondern nur in den lyrischen Hauptmomenten erfaßt, die zu einander in innere Beziehung treten und so ein zusammenhängendes Ganzes bilden.

Stieglitz hatte zu all' seinen Glücksgütern das köstlichste sich gewonnen, ein Weib, dessen Reiz nur der Wiederschein eines tiefbewegten Gemüths und eines hellen Geistes war. Hell blickte dieser Geist aus den seelenvollen Augen; nur in einer Richtung war er geblendet und irr'. Sie schaute im geliebten Gatten den Dichter. Und als die Dichtung, je

leidenschaftlicher Stieglitz ihr nachzuringen und gewaltsam sie zu fassen trachtete, sich um so spröder und grausamer dem Andringen entzog, als Irrsinn das dunkelglühende Antlitz des Armen zu umschleiern schien: da mochte sie und konnte sie nicht mehr leben.

Damals hatte Stieglitz sich mit Giften, Dolchen und Schußwaffen umgeben, ging vollkommen that- und geschäftslos, er hatte seine Aemter aufgegeben, in düsterm Brüten versunken, umher, erschien oft geistesabwesend, spielte gedankenlos mit seinen Waffen, ließ sich auch wohl gelegentlich Anspielungen entschlüpfen, die auf Selbstmord, auf irgend ein nahes Ende des Lebens hindeuteten. In dieser Zeit bildeten Doktor Mundt, der nachmalige Professor, Generallazareth-Director L. von Voß und ich, die nächste Umgebung des Ehepaars. Gern that Jeder von uns dazu, die arme Beängstigte zu zerstreuen; bei ihm schien nichts mehr zu fruchten. So gingen an einem schönen Sommerabende wir drei mit dem Ehepaar zum Brandenburger Thor hinaus, im Freien uns zu beruhigen; denn Allen war das Herz gar schwer. Mundt wandelte mit Charlotte Stieglitz voran, wir folgten, den augenscheinlich Kranken in unserer Mitte. Wir blieben bald zurück, denn er wankte und

wandte sich bald zur Rechten, bald zur Linken, jedes gemeinsame Gespräch hemmend. Einmal, da er wieder von uns hinweggewankt war, deutete ich verstohlen auf ihn und sagte leise zu Voß: der stirbt! „Nein! sie stirbt!“ — entgegnete er. Die hohle und in aller Verhaltenheit gewaltige Stimme des herrlichen Mannes erschütterte mich mehr, als ein jäh geschleuderter Blitz vermocht hätte; ich sah auf einmal klar, wie bei leuchtendem Wetterstrahl in der Nacht. Denn schon kannte ich den wunderbaren Mann, wenn auch nur aus Erzählungen. Im weiteren Kreise war er schon damals durch seine „Ahnungen und Lichtblicke“ bekannt.

Voß diente in der Rheinkampagne bei der Artillerie. Die Batterie, welcher er als jüngster Offizier angehörte, war auf eine Höhe gewiesen, über die die Landstraße lief. Diese führte in eine Terrainfalte, Senkung des Bodens, hinab und hob sich dann nochmals; in der Tiefe war sie von Buschwerk umstanden. Durch einen bedenklichen Irrthum war die Batterie ohne Bedeckung und es standen nicht einmal Vorposten in der Richtung des Feindes. Die Offiziere waren zusammengetreten und besprachen leise das Besorgliche der Lage, als von der Seite

her „Major Blücher," der nachmalige Feldmarschall, mit einem geringen Trupp Husaren heranritt und überrascht hielt, die Zwölfpfünder hier zu finden. Er ließ sogleich seinen ganzen Trupp zur Bedeckung — allerdings zu sehr unzulänglicher — bei den Geschützen und ritt allein die Versenkung hinab, um zu rekognosciren. Und in der That, sobald er hinabgekommen war, sprengten hinter den Büschen auf beiden Seiten des Weges Franzosen hervor, die es offenbar auf die Batterie abgesehen hatten, und umzingelten Blücher.

Da tritt der junge Voß zum Kommandirenden und fragt: „Herr Hauptmann, darf ich?..." Kaum ist die Frage geschehen, die Antwort noch nicht beendet, so richtet er sein Geschütz geradezu auf Blücher's Person und läßt losbrennen. Der Schuß donnert hinüber, Blücher sitzt hoch zu Roß, die Franzosen stieben nach beiden Seiten auseinander, die Batterie ist vorerst gerettet.

„Wer hat den Schuß gethan!?" donnert Blücher's Stimme schon von Weitem, indem er zur Batterie hinaufsprengt. Der Hauptmann zögert einen Augenblick mit der Antwort, denn in Wahrheit, die That des jungen Voß war doppelt bedenklich. Wie

leicht konnte sein Schuß den preußischen Offizier niederschmettern! Wie leicht, wenn dies auch nicht geschah, konnte der Verdacht von äußerstem Leichtsinn oder gar Verrath erwachen! — Der junge Mann trat fest vor Blücher und sprach salutirend: „Herr Major, ich habe geschossen.“ „Das werd' ich Ihnen nie vergessen,“ antwortete Blücher freud'erglühend. Und er hielt Wort. Die That war der Anstoß zu Voß's günstiger Laufbahn.

Und dieser heldenfeste Mann hatte das zarteste Gemüth, den feinsten geheimsten Berührungen offen. Schon vor den jetzigen Tagen hatte er dem armen Dichter Stieglitz eine Probe des seltsamen Seherblicks abgelegt, mit dem er begabt war. Stieglitz hatte seine Charlotte noch nicht heimgeführt und lebte einsam in Berlin; das junge Mädchen aber weilte bei der Mutter in Leipzig. Beide hatten eine kleine Reise zu einem nahegelegenen Orte unternommen. So viel wußte Stieglitz. Aber nun waren die erwarteten Briefe schon länger ausgeblieben; er fühlte sich sehr beunruhigt und klagte dies dem ältern Freunde. Voß schaute vor sich hin, gleichsam in die Ferne, und sprach in Absätzen: „Ihr Lottchen ist auf der Reise, — sie ist von einem Fieber befallen, — aber,

es hat keine Gefahr. — Sie sind in einem Dorfwirthshause abgetreten; — Ihr Lottchen ist in ein Bett gebracht mit solchen (Beschreibung) Vorhängen. Die Wirthin bereitet eben einen Thee von . . . er wird die Kranke wieder herstellen." Und am zweiten oder dritten Tage langte der Brief an, der Voß's Aussage bestätigte.

Man frage mich nicht, ob das Wahrheit sei? Ich habe genau berichtet, was Stieglitz und seine Gattin mir mehrmals erzählt. Man frage mich nicht, ob ich dergleichen überhaupt glaube? Natürlich können solche Hergänge reine Erdichtung sein, oder auf Selbsttäuschung beruhen. Allein, wie oft dies auch der Fall sei, aus allen Zeiten, von allen Völkern und Kulturstufen sind dergleichen Ueberlieferungen vorhanden. Sollten sie alle, alle nichts als Täuschung und Erdichtung sein? Sind wir über die Gränze der Geisteskraft im Menschen so gar genau unterrichtet, um bestimmen zu können: dies Eine ist ihm erreichbar, dies Andere schlechterdings nicht? Trägt der platte, das heißt grundlose Unglaube höhere Berechtigung in sich, als der ebenso platte Aberglaube? Oder endlich, ist dieser gefahrdrohender, als jener?

Man frage mich nicht, ob ich selber an dergle-

chen Wahrnehmungen glaube. Welches Gewicht hat der Glaube oder Unglaube eines Einzelnen? Indeß, ich spreche unbedenklich aus: ja, ich halte sie für möglich; ich muß wohl. Denn ich selber habe dergleichen mehr als einmal erlebt, und zwar seltsamer Weise nie an mir selber, sondern — als unparteiischer Zeuge bei dem Erlebniß Anderer. Nur zwei Fälle führ' ich hier an.

Mein Jugendfreund Schwarz hatte einen Vetter Heinrich, den ich wohl kannte, zu dem ich aber durchaus in keiner nähern Beziehung stand. Heinrich war brustkrank, sein Tod galt als unabwendbar und nahe bevorstehend; eben in jener Zeit lebte er zurückgezogen zu Gräfintonna in Thüringen; Nachrichten fehlten seit einiger Zeit. Spät Abends saß ich mit Schwarz auf einem niedrigen Sopha, gegenüber seinem aufzuklappenden Schreibtisch, der einen Bücherrück mit gepreßt stehenden, schnurgerade geordneten Büchern trug. Wir waren allein in ruhigem Gespräch; irre ich nicht, so erwähnte Schwarz seines kranken Vetters. Tiefste Ruhe waltete im Zimmer, im ganzen Hause, auf der Straße. Plötzlich stürzt aus einer Bücherreihe ein Buch herab, schlägt auf die Tischplatte und fällt zu Schwarzens Füßen

nieder. Schwarz, der seinen Muth auf der Mensur erprobt und sich stets unerschrocken bewiesen, verfärbt sich und stößt unverständliche Worte vor. Ich sprang zuerst und sogleich an den Bücherrück; weder hier, noch sonst zeigte sich ein Anlaß zum Ereigniß. Ich hob das Buch auf und es war ein Horaz, den Heinrich seinem Vetter geschenkt und mit den Worten „Zum Andenken" u. s. w. beschrieben hatte. Im Fallen hatte sich die Ode

Linquenda tellus . . . .

(Verlassen mußt Du die Flur und das Haus und die gefällige Gattin . . . .)

aufgeschlagen. Ich verbarg den Eindruck, den der seltsame Vorfall auf mich gemacht, und suchte Schwarz darüber hinaus zu helfen. — Wenige Tage darauf traf ein Brief aus Gräfintonna ein mit der Nachricht, daß Heinrich an jenem Tage in derselben Stunde (zwischen 9 und 10 Uhr) gestorben sei.

Und abermals in Berlin fand ich eine nahe Verwandte, Sophie Coffmann, eine begabte und feinsinnige Frau. Ihre Mutter lebte in Dessau, jetzt eben bedenklich erkrankt; die Tochter war sehr beunruhigt, nur mit Mühe gelang es ihrem Gatten und mir, sie zu einem Spaziergang in einen wenig besuch-

ten Garten zu bewegen. Zum Glück war eben ein ausführlicher Brief von der Hand der Mutter angelangt, welcher die Krankheit und zugleich eingetretene bedeutende Besserung, ja nahe Genesung meldete. Heiter und ganz beruhigt trat Sophie den Weg mit uns an. Allein im Garten ward sie stiller, in sich gekehrt, zuletzt auf das Leidenschaftlichste bewegt. Den grünen Schleier mit den Worten: „Ich darf nicht Grün, ich muß Trauer tragen," vom Hute reißend, brach sie in laute Wehklage aus; wir mußten sie heimführen. In denselben Stunden (so meldete nach wenig Tagen ein Brief) war die scheinbar Genesene gestorben.

Nun wird man ermessen, welchen Eindruck jene Worte: „Nicht Er, Sie stirbt!" auf mich gemacht. Und sie bestätigten sich furchtbar.

An einem der nächsten Morgen trat ein gemeinsamer Bekannter, Buchhändler Lehfeldt, mit dem ich damals noch in keiner nähern Verbindung stand, in mein Zimmer, bat mich, die Trauerbotschaft, deren Ueberbringer er sei, mit Fassung zu vernehmen, und verkündete: die Doktor Stieglitz habe geendet, geendet durch Selbstmord. „Sie sagen," rief ich, „der Doktor Stieglitz habe geendet!" „Nein," war die

Antwort, „nicht er, nein, Sie hat sich den Tod gegeben."

Und so war es. Rettungslos sah sie den geliebten Gatten immer tiefer in die Nacht geistiger Ohnmacht versinken und dem Grabe zutaumeln. Da wähnte sie, die in ihrer Seele niemals der Lüge und Selbsttäuschung Eingang gestattet: ein furchtbarer Schlag könne den Unglücklichen mit elektrischer Kraft aufschrecken und neu beseelen. Wohl mag sie den Nebengedanken gehegt haben, daß, wenn auch diese Hülfe versage, das Leben nur noch eine Last sei. Sie wußte ihn und die Dienerin aus der Wohnung zu entfernen, kleidete sich in weißes Nachtgewand, legte sich in ihrem Bett nieder und drückte den Dolch, den sie mitgenommen, so still und so sicher in das Herz, daß kaum ein paar Tropfen Blut nach außen drangen. Dann hüllte sie sich schamhaft in die Decke.

So traf sie der nicht lange nachher aus dem Theater heimkehrende Gatte, schon entseelt, aber noch nicht erkaltet.

Theodor Mundt hat der Charlotte Stieglitz ein rührend edles Denkmal in ihrem „Lebensbilde" gestiftet.

Meine „Nahid und Omar" habe ich für ihre

holdselige Stimme, für ihre, edelsten Gesanges volle Seele geschrieben. Sie war für Nahid die erste und eigenste Sängerin, so schön ich es auch später von berühmtern Sängerinnen gehört.

Noch einmal wende ich mich zu Theodor Mundt zurück. Damals fühlten ich und alle Freunde der unglücklichen Charlotte uns dankbar zu ihm, dem tiefbewegten Biographen derselben, hingeneigt. Später hat er sich bekanntlich nach den verschiedensten Richtungen, durch seine Literaturgeschichte, seinen Macchiavell und zahlreiche andere Werke bethätigt. Eine Reihe von Jahren, bis zu seinem Lebensende, pflog ich mit ihm freundschaftlichen Verkehr. Neben ihm und seiner bis in den Tod aufopfernd treuen Gattin, Clara Mühlbach-Mundt, traten mir der geistvolle Gutzkow, der gewandte Dramaturg Laube gegenüber, desgleichen der Romandichter Mügge, der elegant schreibende Feodor Wehl und Andre. Auch Mundt's Arzt, Dr. Schlemm, lernte ich da kennen, der auch mich in schwerer Krankheit mit wahrhaft freundschaftlicher Theilnahme und glücklichstem Erfolg behandelt hat.

Ungefähr in derselben Zeit begegnete ich dem blickenden, um Wahrheit und Schönheit rastlos

und erfolgreich ringenden Adolf Stahr und seiner Gattin Fanny Lewald-Stahr, welche neuerdings in ihrer Biographie bei dem werthvollsten Inhalt eine wahrhaft heldenthümliche Aufrichtigkeit und Wahrhaftigkeit, Allen zum Vorbild, an den Tag gelegt hat. Zwischen ihnen beiden und mir mit meiner Gattin knüpfte sich später das Band herzlichsten Vereins.

Die Berliner Oper auf ihrer Höhe.

Als der Beschluß gefaßt war, nach Berlin überzusiedeln, setzte ich mir vor: ich wolle nicht eher das dortige Opernhaus betreten, als bis eine Gluck'sche Oper sich mir darböte. Und siehe, gleich für den ersten Abend kündigten die Anschlagzettel „Alceste von Gluck" an.

Ich hatte schon das Opernhaus gesehn. In der Nacht meiner Ankunft hatte die Erwartung alles Bevorstehenden mich viel zu tief erregt, als daß ich sogleich zur Ruhe gekommen wäre. Noch einmal wanderte ich durch die mondübergossenen Straßen bei dem Schlosse, bei dem Zeughause vorbei, betrachtete nun erst den seltsamen, aber durchaus großartigen

Bau des Universitätsgebäudes*), ohne Ahnung, daß nach nicht vielen Jahren dort eine Stellung für mich gegründet werden solle. Von da wandte sich mein Blick links; und da lag es vor mir, das Opernhaus! — Man wird, äußerlich genommen, den Vergleich wenig passend finden, wenn ich sage: der schlanke, in einer Linie hingestreckte Bau erschien mir gleich eine der Sphinxe, die Aegypten seit Jahrtausenden für unsern staunenden Blick hingelagert.

Am folgenden Abend wanderte ich denn mit meinem schon am frühen Morgen gelösten Billet hin und fand meinen Sitz in dem noch fast leeren Parquet. Neben mir nahm eine Dame in mittlern Jahren Platz, natürlich mir unbekannt. Das Haus füllte sich.

Ich muß hier eine Schwäche bekennen, über die viele meiner Fachgenossen lächeln werden. Ich höre nämlich gern das Einstimmen der Instrumente. Den Meisten ist dies unzusammenhängende, inhaltlose Getön lästig, es stört ihnen, wie sie sagen, die Illusion.

---

*) Der alte Fritz hatte bekanntlich von diesem Gebäude, damals der Palast des Prinzen Heinrich, geurtheilt: das Parterre scheine ihm eine Festung, das Hauptgeschoß eine Kirche, das höhere ein Magazin zu sein.

Auf mich wirkt es anders. Das Stimmen der Instrumente stimmt mich mit, die Geister der Töne werden in meinem Innern wie aus duftigem Schlummer lind erweckt, die Erwartung wird mehr und mehr gespannt, und der erste Akkord trifft mich schon in erhobener Stimmung.

Niemals hatte ich ein solches Orchester mir gegenüber gehabt! Sieben oder neun Kontrabässe, vierundzwanzig Violinen, wenn nicht mehr, ich bin der Zahlen nicht ganz sicher, hatten sich geschaart; ihr erstes Tremolo packte mich mit schauerlicher Macht. Noch unter dem mächtigen Hinausschreiten der Ouvertüre hob sich der Vorhang, und da lag vor dem Palast, in Besorgniß und Trauer um den geliebten König geschaart, auf Knieen hingestreckt, die geöffneten Hände emporlangend nach dem Sitz der Götter, das Volk der Hellenen, und sein Ruf, von dem mächtigen Hall der Posaunen, des Orchesters durchschüttert, drang hinauf zu den grausam versagenden Olympiern.

Natürlich war mir Gluck's Werk Note für Note gegenwärtig; es lebte in mir so, wie ich es aus der Partitur mir beseelt hatte. Nicht lange, so schien mir irgend ein Satz zu unbelebt, zu schleppend, und halb unbewußt schlug ich dringender den Takt, natür-

lich im Verborgenen. Bald wiederholte sich das zum zweiten-, zum drittenmal, und nun ward ich gewahr, daß in meiner Nachbarin Gleiches vorgehen müsse; auch sie taktirte verborgen, aber um so leidenschaftlicher. Im Zwischenakte wagte ich sie anzureden, sie schaute nicht unfreundlich, aber fragend nach mir auf. Ich wiederholte meine Anrede, und nun sprach eine fremde Männerstimme französisch zu mir: seine Gattin verstehe nicht deutsch, ich müsse sie französisch anreden. Schnell flog mein Blick nach dem Anredenden hin, und wen sah ich? — es war Napoleon's Gesicht, von Halle her mir wohl erinnerlich, das mir begegnete. Napoleon's Gesicht, so würde die Mehrzahl Aller, die ihn je gesehen, mit mir gesagt haben; erst bei längerem Anschauen mußte sich dann freilich der unermeßliche Unterschied der Begeistung herausstellen zwischen dem Antlitze des Imperators und dem Gesichte eines immerhin ehrenwerthen Sterblichen aus ganz anderer Sphäre. Die beiden Fremden wechselten einige Worte, von denen ich nur ihre halblaute Aeußerung: „Il écoute bien," vernahm. Er lud mich dann gütig auf morgen Abend zum Thee ein, und ich, ohne in meiner Hast die Nennung des Namens abzuwarten, lehnte bedauernd ab: ich müsse

morgen den berühmten Boucher hören. „Mais Boucher, c'est moi!" Es war der berühmte Geiger Alexandre Boucher, der damals wegen seiner Aehnlichkeit mit Napoleon Schwierigkeiten fand, in Paris unter der Bourbonenherrschaft aufzutreten. Und die Dame war die eben so berühmte Harfen- und Pianospielerin. Natürlich war die Einladung nach französischem Zeitmaß, nach dem Konzert, verstanden.

Es ist nicht meine Absicht, der erhabenen Dichtung und ihrer damaligen Darstellung zu folgen. Nur eines Momentes will ich gedenken, der in besonderer Lebendigkeit vor mir steht; er gehört dem Ballet an, das ich hier zum erstenmal erblickte. Die Nachricht von der wunderschnellen Genesung des Königs hat sich verbreitet und — zu der schwungvollen Weise des großen Lebensmalers fliegt in beglückender Neubeseelung die Schaar der Dienenden und Angehörigen herbei, der Balletchor in weiten schwebenden Schritten, mehr in der Luft, als die Erde berührend. Das war Freudentanz, dichterischer Schwung der Bewegung und Erscheinung! Nachher folgten denn die Solotänze mit ihren Kunststücken, mit ihren fast unmöglichen Verrenkungen, mit ihren rechtwinkligen Hebun-

gen, der querstangenartig in gerader Linie gesenkten Beine und Arme, dem ganzen natur- und schönheitswidrigen Gequäle des französischen Ballets! O, meine Gönnerin und Lehrerin! wie Anderes hattest Du mir in Halle gezeigt! Ich mochte wohl wieder ungeberdig oder gar laut geworden sein; denn meine Pariser Nachbarin flüsterte mir zu: „Mais ils dansent assez bien!“ Sie hatte es in Paris auch nicht anders gesehen, — und unser hochsinniger Gluck hatte das Unwesen dort auch nicht niederkämpfen können.

Es war ein günstiges Vorzeichen, daß mein Verlangen nach einer Gluck'schen Oper sogleich in Erfüllung ging. Ueberhaupt war ich zu glücklicher Stunde nach Berlin gekommen. Noch stand das Theater in einer Bedeutsamkeit da, die es später nicht wieder erlangt hat; noch fühlte man die Nachwirkung von Iffland's Leitung und Schule, noch zählte es in den Reihen seiner Künstler mehr als einen Zögling jenes Mannes, den man nicht nach seinen Bühnendichtungen, sondern nach seiner persönlichen Leistung auf den Brettern beurtheilen darf. Zu jenem Bestande war in neuester Zeit das edle Künstlerpaar, Wolf und seine Gattin, getreten, er als Hamlet, sie als Lady Macbeth unvergeßlich. Neben ihnen stand

Devrient, er unter allen Schauspielern, die ich gesehen, der einzig Unvergleichbare.

Drei Devrient's haben die Hochschätzung des Publikums errungen. Der eine, Emil, die Zierde des Dresdener Theaters; der andere, Eduard, durch seine dramaturgischen Schriften (Geschichte des deutschen Theaters u. s. w.) höchst verdient. Der, von dem ich zu reden habe, hieß allgemein der alte oder der große Devrient.

Der Schauspieler wirkt unmittelbar durch Anblick und Bethätigung seiner Person; seine Schöpfung ist unablöslich an dieselbe geknüpft. So hat Devrient wohl Nacheiferer und Nachahmer gefunden, und zum Theil höchst ausgezeichnete. Was er aber gewesen, ist ohne Gleichen geblieben, und mußte es; denn es war von einer durchaus unvergleichbaren Persönlichkeit bedingt. Schon der Beginn seiner Laufbahn unterschied ihn wesentlich von der großen Mehrzahl der Mimen unserer Zeit; er hatte keine eigentliche Schule gemacht, war nicht unter den Vorbildern aufgewachsen, welche große Bühnen darbieten. Seine ersten Thaten, seine Schule fiel in den lockern Kreis einer herumziehenden Truppe (so wenigstens ward damals vernommen) und damit war bedingt,

daß er selber sein Ein und Alles sein müßte. Dieses sein absolutes Ich hatte er nun bis zu der Zeit, wo ich ihn sah, zu einer wahrhaft dämonischen Gewalt erwachsen lassen, zu einer Gewalt, wie ich ihr nur noch zweimal, aber auf ganz anderem Felde, begegnet bin, in Paganini und Lißt.

Devrient's Gestalt, eher klein als mittelgroß, mager und für jegliche Bewegung lenksam, hatte nichts von dem, was man gewinnend oder edel zu nennen pflegt. Sein Gesicht mit nicht großen, aber brennenden schwarzen Augen, trug den Stempel, welchen Klopstock den Engeln leiht, die vom Blitzstrahl des Allmächtigen zur Hölle niedergeschmettert und für ewig gezeichnet sind. Es war eben der Widerschein jener dämonischen Künstlergewalt, die in ihm waltete und unablässig rang, nicht ohne Qual, hervorzubrechen; denn er ward und war, was er an sich darzustellen hatte. Und das trat denn leibhaftig aus ihm heraus, ohne daß man begreifen konnte, wie er mit seiner heiseren klangarmen Stimme, mit seinen, von der Gicht krallenartig zusammengezogenen Händen, es möglich mache. Und diese, von unverlöschlichem Stempel gezeichnete Figur gab sich zu den entgegengesetztesten Gestalten her. Er war der entsprungene, von den

Schergen bis in den Tod gejagte Galeerensträfling; er gab in den „Drillingen" die drei Brüder, den Schiffskapitän in der brutalen Verhärtung, die das Salzwasser hinterläßt; ihm gegenüber den blonden Jüngsten, das ewige Kind, — den dritten Bruder hab' ich vergessen. Jubel und Lust weckte sein Falstaff. Da war nichts Possenhaftes, nichts Gemeines; er war und blieb durchaus Ritter, Gentleman, auch wo er sich zu Frau Hurtig und zu den Spießgesellen herabließ. Bei den Worten:

„So lag ich und so — führt' ich meine Klinge!"

war er durchaus schulgerechter und eleganter Fechter; man lachte nicht über die unförmliche Beleibtheit, man bedauerte sie, als wäre sie nur entstellende, gar nicht zugehörige Kleidung. Unvergleichlich gab er die dreimal wechselnde Scene, in der er mit Heinz rollenwechselnd erst den König und dann den Prinzen nach dem Leben darstellte. Diesem zog er das letzte hofmännische Prunkgewand ab, daß nur die Lüderlichkeit übrig blieb, das nackte Wesen des Prinzen, — wie er damals war. Der König wurde von dem trefflichen, nicht mehr jungen und etwas umständlich gewordenen Lemm gegeben; es gab kaum einen größern

Abstand, als zwischen seiner und Devrient's Erscheinung. Und siehe, in jener Scene ward Devrient vor unsern Augen, nach Sprache, Bewegung und Gestalt zum leibhaftigen Lemm.

Unbegreiflich, daß ich mich fast scheue, die Wahrheit niederzuschreiben, war sein Spiel in zwei Momenten Richard's des Dritten. In jener Scene, wo die Geister der Erschlagenen zwischen die Schlummerstätte der beiden Nebenbuhler treten und dem Richard ihr ewiges „Verzweifl' und stirb!" zurufen, packt den Mörder auf seinen hohen Ruhepolstern das Entsetzen. In kreisender Bewegung — ich finde kein zutreffender Gleichniß, als das Knabenspiel, wo ein kurzes daliegendes Hölzchen um seinen Mittelpunkt gewirbelt wird — wirbelt er, wie von unsichtbarer Gewalt willens- und widerstandlos hernieder zu Boden, erwacht, und bleibt todtengleich hingestreckt, während die Augen entsetzenvoll umherspähen. Und dann, wenn er, von Allem verlassen, nur von dem Bewußtsein seiner Helden- und Herrscherkraft nicht, jene Verzweiflungsworte ruft: „Ein Königreich für ein Pferd!" da eilt der Hinkende über das Schlachtfeld, wie Knaben thun, den Tritt des Galopps andeutend. Der kluge, unbetheiligte Leser mag lächeln, mag kaum ein

„Kindisch!" zurückhalten. Uns Schauenden war sehr ernst und bang und schauervoll zu Muthe.

Mir war der Gipfel all' dieser Darstellungen des großen Mimen jener Moment in König Lear, wo der arme Greis durch eigenen Fehl und die ruchlose Schuld seiner Nächsten in den Wald gejagt wird, in den unerbittlichen Nachtsturm, in den Wahnsinn. Anfangs ist er nur verzweifelnd, nicht wahnsinnig. Wann hat ihn der Wahnsinn gepackt? Shakespeare hat darauf nicht geantwortet, aber er hat seinen Ausleger gefunden in Devrient. Unter der Pein der Verzweiflung, die in Stimme und Geberde wühlt, tritt ein Augenblick der Erstarrung und Todtenstille ein. Wie viel tausend Stimmen haben in der einen Minute im wirren Durcheinander ihm Verwünschungen zugeraunt und unvernehmbare Gebete ihm zugehaucht! — Und nun starrt der Greis hinaus in die leere Luft, nach dem Zuschauerraum, und beginnt in entsetzenvoller Hast ein Meer von unverstandenen bedeutungslosen Worten hinauszuströmen in die leere Luft! — da ist der Wahnsinn.

Ich habe hier nur zwei Meisterwerke namhaft gemacht. Allein jene Zeit stand auch den großen deutschen Dichtern nahe genug, um an ihnen lebhaftern

Antheil zu nehmen, als die Folgezeit, — wenigstens hinsichts des Theaters. Goethe's, besonders aber Schiller's Dramen fanden noch großen Anklang und wurden dem Publikum weit häufiger vorgeführt, als später und jetzt. Dabei machte sich aber doch der Charakter des „Hoftheaters" und die den Berlinern ebenfalls vom Hofe her angeeignete Schaulust, die Lust am Gepränge oft seltsam genug geltend. Der Krönungszug in der Jungfrau von Orleans währte mit seiner Aufführung all' dieser Fürsten und Ritter, Würdenträger und Trabanten, Kinder, Jungfrauen, geistlichen Brüderschaften und was sonst noch vorübergeführt wurde, unglaublich lange, (man behauptete eine halbe Stunde) und wurde dadurch gewissermaßen das Hauptereigniß des Drama's, wenigstens für einen großen Theil des Publikums; auch für den Grafen Brühl, damaligen Generalintendanten. Dieser treffliche, gebildete und wahrhaft vornehme Hofmann hatte nämlich sein Hauptaugenmerk auf das Kostüm gerichtet. Alles sollte in möglichster historischer Treue und dabei in einer Stattlichkeit, in einem Reichthum auftreten, welcher dem Hofe gemäß war. Er würde es sich nie verziehen haben, ein schon vorhandenes Kostüm des dreizehnten Jahrhunderts noch einmal für

das zwölfte oder vierzehnte zu verwenden, und hätte gemeint gegen Schiller's Manen zu freveln, wenn nicht jede Gruppe, die der Dichter bezeichnet oder die Tradition an die Hand gegeben, in würdigster Ausführlichkeit zur Erscheinung gebracht worden wäre. Dafür fehlte, und es war nicht seine Schuld, jenes Ineinandergreifen aller Spielenden, das die weimarischen Vorstellungen so wirksam gemacht hatte. Und es fehlte jene lebhafte, gar nicht sich bergen könnende und wollende Mittheilnahme des Publikums, die ich in Halle kennen gelernt. Uns Kleinstädtern (ich hab' es schon erwähnt) war das Theater eine Seltenheit, und darum ein Fest, eine Feier, beinahe wie einst den Hellenen bei ihren Dionysien. Der Großstädter hat ja das ganze Jahr hindurch offenes Theater; was gilt ihm die heutige Vorstellung, da morgen dieselbe oder eine andere zu haben ist?

Neben den großen Dramen zog, wie sich versteht, leichtes Zeug und Ballet vorüber. Am reichlichsten aber war die Oper bedacht. Außer Gluck's und Mozart's Meisterwerken wurden im Laufe des Jahres Opern von Cherubini, Mehul, Winter und vielen Andern gegeben. Rossini und Auber wurden versucht, fanden aber keinen sonderlichen Anklang und

konnten so wenig wie Meierbeer mit seinem Crociato und Emma von Roxburg eine bleibende Stätte finden. Wärmer erklärten sich die „Reinmusikalischen" für Spohr, dessen stets weich hinfließende Melodien, dessen sauberes, gleich dem Gespinnst der Seidenraupe unabläßig dahingleißendes Stimmgewebe, dessen chromatisches Hindurchschlüpfen durch alle Tonarten, besonders die Quartettspieler entzückte und den Mangel an dramatischer Straffheit und Färbung übersehen ließen.

Liebling aber der Berliner Opernfreunde war damals Karl Maria v. Weber. Durch seine Kriegslieder, besonders durch die Männerchöre, die Theodor Körner für „Lützow's wilde verwegene Jagd" gedichtet hatte, war er in Preußen eingebürgert, war er das Schooßkind der Berliner geworden; ganz natürlich, denn Preußens Volk hatte vor allen deutschen Stämmen den Kampf gegen den Unterdrücker Aller unternommen und sein bestes Blut darangesetzt. Seinen Freiwilligen, seinem Volksheere zogen Weber's Kriegslieder vorauf; so etwas vergißt sich nicht. Nun aber war, kurz vor meinem Eintreffen in Berlin Weber daselbst mit seinem „Freischütz" aufgetreten. Die Oper ruhte auf deutscher Sage, weckte die Romantik,

welche uns Deutschen eingeboren ist, bewegte sich durchaus in der Sphäre des Volkslebens. Und das alles hatte Weber im Bunde mit seinem Dichter den Deutschen so deutlich vernehmbar gemacht, hatte dafür so glücklich die leichtfaßliche Liedform verwerthet, daß bald aus jedem Munde seine Melodien widerhallten. Als ich ihm später einmal von der Oper und dem außerordentlichen Erfolge sprach, rief er unmuthig, fast wehmüthig: „schweigen Sie mir von diesem Erfolge! was keinen Kunstwerth hat, diese kleinen Liederchen, das preiset man; und wohinein ich meine Kraft gelegt, darüber gehet man weg." Damals wagte ich nicht zu entgegnen; er hatte aber Unrecht. Diese „kleinen Liederchen" haben ihm gleich kleinen goldnen Zauberschlüsseln die Herzen Aller geöffnet, und die größeren Sätze haben ebensowohl gerechte Würdigung gefunden. Er ist schnell verstanden worden, schneller als Spontini, schneller als Beethoven, denn er war dem deutschen Volke vertraulicher, als der Imperatorische, und stand ihm näher, faßlicher als jener letzte unserer Tonhelden, der sich aus seinen Himmeln und mit seinen Gesichten nicht herunterließ in das bürgerliche Erdenleben, sondern uns emporwinkte, dorthin, wo die Ideale dieses Lebens ihren unsterblichen

Reigen feiern. Selbst Weber hat Jenen nicht begriffen, wie seine Ironien (z. B. gegen die A-dur-Symphonie) beweisen.

Der Brennpunkt der operistischen Thätigkeit war aber die Karnevalszeit. Dies hatte sich vom alten Fritz bis auf jene Zeit, aus der ich erzählt, fortgepflanzt. Damals sah man in Berlin der nahenden Karnevalszeit mit gespannterer und höherfliegender Erwartung entgegen, als jetzt. Zwar die rechte üppigschäumende Karnevalsluft der katholischen und südlichen Länder, die Pariser Ausgelassenheit, die naivere Trunkenheit der Römer und Neapolitaner konnte hier keine Stätte finden; uns schien der reicher gekränzte Becher geistigen Genusses gemäßer. Und dazu öffnete das Opernhaus seinen weiten Raum.

Das Haus selber (man darf um der Jüngern willen daran erinnern) war ein anderes; nur die Außenmauern sind geblieben. Es fehlten die bequemen Korridors, die behaglichen Sammetsessel; es fehlten die hunderterlei Drei- und Vierecke, Medaillons und sonstigen Bogenstücke, die mit ihren geschnitzten und gemalten Goldrahmen jetzt Vorhang und Decke zu wahren Hotel-garni's für allerlei Flügelkinder, mittelalterliche Persönlichkeiten, Wasserbe-

gebenheiten und Künstler in wackerer Bürgertracht eingerichtet haben. Es fehlte die Pracht der breiten Prosceniumlogen mit ihrer Vorwacht frierender Göttinnen, hinter der allerdings der festlichste Schmuck der Bühne sich verlegen und demüthig zurückrückt. Damals umzogen von der einen schlankgewölbten Prosceniumsloge rechts, bis zur andern links, die Galerien in schöngeschwungenen maurischen Bogen den weiten Zuschauerraum, gegenüber der gleichweiten Bühne, der sich unzerstreut alle Blicke zuwendeten. Vorhang und Plafond boten in ruhiger, großartiger Entfaltung jeder ein einiges großes Bild, die Götter Griechenlands, opferweihende Priester vor den Altären. Das, das Eine hatte man gewollt, nicht dies oder jenes, allerlei und vielerlei.

So standen die Schöpfung des großen Friedrich und die Umgestaltung aus der Neuzeit selbst in Hinsicht der Einrichtung und Ausschmückung eines Komödienhauses in bezeichnender Charakteristik beider einander gegenüber.

Spontini.

An der Spitze der Oper stand damals der Italiener Gaspardo Spontini. An ihm sollte mir, zuerst die Tücke des Glücks anschaulich werden. In kurzer Spanne Zeit sollte ich Zeuge sein der ausschweifendsten Bewunderung und der schmählichsten Verunglimpfung, beide von denselben Menschen in unzähmbarer Aufregung auf dasselbe Haupt gehäuft. Kann so hoch auflodernder Enthusiasmus, wenn er ein wahrer ist, in so wüthige Unbill umschlagen? Zum erstenmal trat jenes verhängnißvolle Stichwort der Berliner: „Man so duhn!" mir thatsächlich vor Augen. Der Jubel, den sie so oft Spontini entgegengesandt, er war kein echter Enthusiasmus gewesen, keine ausdauernde Glut der Bewunderung und Liebe, wie die erkennenden Geister dem führenden

Geiste entgegenbringen; es war das Strohfeuer flüchtiger Aufregung, das schnell auflodert und eben so schnell in dickem Qualm erstickt. Damals erhob sich keine Stimme zur Rüge; ich selbst hatte oft genug mein Wort und meinen Namen für Spontini eingesetzt. Seitdem ist ein Vierteljahrhundert und mehr nach jenen Ereignissen verflossen; Jeder kann sie jetzt mit Ruhe betrachten, — und dem Dahingeschiedenen kann wenigstens die letzte Gerechtigkeit zu Theil werden: die Anerkennung dessen, was er war und was er Berlin geleistet. Vor Vielen ziemt dies mir, der ich mich von Anfang bis zuletzt seiner Freundschaft und seines künstlerischen Beistandes zu erfreuen und zu rühmen gehabt.

Ich habe oben erwähnt, daß Spontini an der Spitze der Oper gestanden. Gipfelpunkt der Oper und der Thätigkeit Spontini's war die Karnevalszeit. Hier hatte die Oper den Vorrang. Neben Mozart's und Beethoven's waren es, wie gesagt, die Tonwerke Gluck's und Cherubini's, begünstigter als alle nach der Zahl der Aufführung die Spontini's. Sie waren die eigentlichen Festopern, in ihnen — namentlich in Nurmahal, Alcidor, Agnes von Hohenstaufen, recht eigentlich Hofopern — öff-

neten sich gleichsam die Hoffeste nach der Seite des großen Publikums hin.

Leiter und Mittelpunkt dieser Bühnenherrlichkeiten war nun Spontini. Wenn dem überfüllten Hause gegenüber seine feine, nicht große Gestalt in durchaus hofmännisch-vornehmer, fast spröder Haltung, mit dem schmalen, hohen Kopfe, das Haar wellig auf das Sorgfältigste gelegt, den dunkelmoosgrünen Frack mit einem Kranze von ganz kleinen Orden (auf die er viel hielt) geziert, rasch und leis' in das Orchester trat, dann stand die Kapelle regungslos, alle Bogen über den Saiten, alle Mundstücke an den Lippen, des Winks gewärtig. Denn, wie rebellisch auch insgeheim mancher Einzelne gesinnt war, damals, eh' ungünstige Konstellationen sich auch nach unten wirksam erwiesen, damals stand seine durch und durch napoleonisch-absolutistische Herrschaft unanzweifelbar fest. Wenn unmittelbar nach dem Aufschritt zum Direktionsplatze sein dunkelblitzend Auge in rascher Wendung von links nach rechts den Blick Aller gefangen nahm, sein Arm mit dem Stabe sich hob und streckte und, eine Weile ruhend, sich zu vererzen schien: dann fühlte Jeder, daß sein Wille hier unbedingt und ganz ausschließlich alle Mitwirkenden zu seinen Organen gemacht; alle

zusammen waren Ein Körper, und er das beseelende Prinzip desselben. Man hat neben und nach ihm feinere, freiere, vielleicht geistreichere Direktion kennen gelernt, entschiedener aus Einem Guß gestaltende nicht.

Was gab dem Manne diese Herrscherkraft? war es seine Stellung, sein Ruhm? Beides wirkte mit, war aber nicht das Entscheidende; der Mann macht seinen Ruhm und giebt seiner Stellung Bedeutung.

Die Herrscherkraft Spontini's lag in seiner Persönlichkeit. Schon darin erwies sie sich, daß er — sehr unterschieden von der Mehrzahl deutscher Opernkomponisten — alle Momente des Drama's, nicht blos Komposition und Musikdirection, im Geist umfaßte, die Zügel der hundert zusammenwirkenden Kräfte mit starker Hand straff hielt und regierte. Das machte sich selbst dem uneingeweihten Zuschauer gleich fühlbar.

Ich habe oft gewahren können, mit wie reger Theilnahme auch nicht Musiker seine Direktion beobachteten und gleichsam aus ihm heraus den Geist der Komposition erfaßten.

Weit anziehender und belehrender für mich war seine Thätigkeit in den Proben seiner Opern, zu denen mir bald der Zutritt gestattet wurde. Eine solche

Probe war zugleich ein Prüfstein für die Kräftigkeit der Theilnahme, die der Besuchende mitbrachte. Während die Aufführung eines Dramas zum Ziel hat, die Illusion des Zuschauers auf das Höchste zu steigern, liegt es in der Art der Probe, jeder Illusion gleichsam Hohn zu sprechen. Trat man zu einer solchen Probe in das fast in Dunkel begrabene Haus, — nur die Pulte des Orchesters waren vollständig beleuchtet, der Vorhang halb aufgezogen, zeigte die Bühne von wenigen Lampen ordnungslos angeblinkt, vorn stand ein beleuchtetes Pult für den Regisseur, ein anderes für den Souffleur, wenn ein solcher nöthig war, — so schallte bald von oben, bald aus dem Souterrain der ordnende Ruf des Maschinenmeisters und seiner Gehülfen: „die Soffiten höher! — Nr. 4 (die vierte Coulisse) fällt ja!" Jetzt ist auch Spontini im Hintergrunde eingetreten, — gelegentlich begiebt er sich wohl in eine Prosceniumsloge, um bessern Ueberblick zu gewinnen. Von allen Seiten tritt bald Dieser, bald Jener mit Anfragen und Berichterstattung herzu; seine Achtsamkeit ist aber über Alles hinweg auf die Einrichtung der Scene gerichtet, in der ihm nichts entgeht, nichts unwichtig erscheint. Mittlerweile hat sich das Bühnenpersonal zusammengefunden, die

Wittwe Alexanders (Statyra, die Milder) in köstlichem Zobelpelz, die leidenschaftliche Schulz, oder die schöne Seidler in umschließenden Damenhüten. Jetzt führt die Milder ihr erhabenes Solo, die Schulz ihre leidenschaftliche Scene durch, dicht neben oder hinter ihnen drehen sich Tänzer oder Tänzerinnen in Leinwandjacken oder Ueberröcken jene, die Damen in leichter und gar nicht kostbarer Morgentoilette; sie üben ihre Entrechats und ihre Wirbel auf einem Fuße mit rechtwinklig erhobnem andern. Mitten hinein schallt das „encore!" des Dirigenten. Es ist ein Charivari für Aug' und Ohr, als hätte man die verständige Handlung vieler Personen in Stücke geschlagen und durcheinandergewirrt. Ueber dem Allem waltete unbewegt und unverwirrt der Wille des Einen. Er ließ nicht ab, als bis jeder Geigenstrich, jeder Hauch der Bläser und Singenden, jede Bewegung auf der Bühne ganz vollkommen seiner Absicht entsprach und das Ganze wie Ein aus Erz gegossener, zauberhaft belebter Körper vor ihm stand.

Kein größerer Gegensatz war zu finden, als der zwischen Spontini's und Weber's Direktion, die ich später, bei seiner Euryanthe beobachten konnte. Bei Spontini war Alles, Wort und Zeichen und Blick,

absoluter Befehl, das Orchester war sein Werkzeug, jeder Spielende hatte seinen Willen und sein Empfinden in den Willen des Führers hineingegeben. Weber, ein lange geübter Dirigent (während Spontini erst in Berlin die persönliche Leitung übernommen), führte sein Orchester in der läßlich humanen und doch vollkommen sichern Weise, wie ein durchaus geschickter und geistvoller Spieler am Pianoforte fantasirt. So zeichnete sich auch in der Direktion die Weise der beiden Männer und ihrer Werke.

Ich habe schon bemerkt, daß der Höhenpunkt von Spontini's Wirksamkeit der Karneval, und seine Opern die eigentlichen Festopern gewesen. Beethoven's Fidelio, oder was dieser Unsterbliche noch für die Bühne hätte schaffen können, — Weber's Opern mit all' ihren Vorzüglichkeiten würden für den Prunk einer Festoper, und besonders für den auf den Glanz und die Straffheit militairischer Paraden und Evolutionen gerichteten Sinn des damaligen Hofes bei weitem nicht so geeignet gewesen sein, als die heroischen Bilder, die Spontini vor uns aufrollte. Merkwürdig hatte seine ganze Vergangenheit ihn hierzu vorbereitet, gleichsam geschaffen.

Allerdings kam er von der hohen Schule des

Dramas, aus Paris. In Italien hatte er (ich habe die Partituren selber studirt) lange vor Rossini alle Künste dieses Schöpfers der neuitalienischen Oper geübt, — was konnte man den vaterlandslosen Italienern bieten, als süßes Vergessen? In Frankreich fand er eine Nation, und zwar die rührigste und thatvollste, folglich für das Drama befähigste, im Leben selber schon schaustellerisch, ein für die Bühne in jedem Sinne geschaffenes Volk. Das hatte sich längst in seinen Tragödien in festen, einfachen, stets wiederkehrenden Formen ausgeprägt, unverlockt durch die phantastische Weite, den Ideenreichthum, die Gemüthstiefe der Deutschen und Britten, — und hatte damit der Oper Lully's, Gluck's, Spontini's günstige Grundlagen geschaffen; denn die flatterhafte Kunst der Töne bedarf festen Anhalts, soll sie auf der Bühne nicht zerfahren oder müßiggehen. Und diese Bühnennation war damals ganz napoleonsvoll, der späte Nachfahr der römischen Cäsaren hatte sein Zeichen unwidersprechlich allem Leben aufgedrückt.

Hiermit war Spontini's Bahn gegeben. Römerthum, in napoleonischer Erneuerung den Franzosen aufgeprägt, militairischer und höfischer Glanz in unerschöpflicher Pracht, Heldenthum, la gloire de la grande

nation, Herrscher und Verschwörungen und Hofintriguey, dem Helden zugesellt oder als Preis gesetzt die Fürstentochter oder sonst hochgestellte Liebende, — sagen wir l'amante, denn es war nicht, was wir Deutsche Liebe nennen, es war ein Zurechtgemachtes von Convenienz, tendresse und parfümirter Grazie, gegen die naturwüchsige Liebe des deutschen oder brittischen Dichters wie die Grazie einer Ballettänzerin gegen eine griechische Hebe. Füge man noch ein repräsentirendes Hochpriesterthum und die Staffage des stets bewundernden Volks hinzu, versetze die Scene (wie auch die alten Römer liebten) gelegentlich in das fabelhafte Morgenland, und lasse man sich gefallen, daß diese Franzosen überall nur sich sehn und hinpflanzen mögen: so hat man den ganzen Inhalt des Spontini'schen Dramas vor sich; darin lebte er; die Zeit, sein erstes und sein zweites Vaterland hatten ihm nichts Höheres bieten können und haben bis auf diese Stunde nichts Höheres erreicht. Diese seine Aufgabe hatte Spontini mit Feuer, mit eminenter Kraft, mit italisch-musikalischem Naturell und dem vollen französisch-napoleonischen Ungestüm ergriffen. Seine Märsche, seine Kriegerchöre hatten welteroberischen Tritt und gingen damals in alle Armeen über

ohne Welteroberung, seine Ballete schimmerten und wogten endlos, gleich den napoleonischen Hoffesten, in koketter Verlockung und militairischen Bravaden auf und ab, sein Klerus (welcher Religion, gleichviel) vollzog das sacre mit aller Salbung und Hofdienfamkeit und schleicherischen Erhabenheit, die der Künstler dem Leben um ihn her abgelauscht. Der Held, der Priester, l'amante, — das waren dem Komponisten so fest ausgeprägte Charaktere, daß jeder schon im ersten Takte des Vorspiels gekennzeichnet wurde. Durch alles hindurch aber trieb, — im Marschschlage, im scharfbemessenen Tanzrhythmus, in den bissigen Bratschen-Sforzatos, im Einschrei der Piffols und Bleche, in den impetuosen unablässigen Zwischensätzen der Rezitative, überall das ewige „en avant!" der napoleonischen Feldherrnschaft. Wir Deutsche, die wir das Joch gebrochen, konnten den Nachhall lange noch ertragen, als sich die Franzosen auf das Lotterbett der Restaurationsopern hinüberretten müssen.

Ein solcher war Spontini geworden und war es ganz. Man kann nicht sagen, daß er seiner Aufgabe treu geblieben, er war Eins mit ihr, sie war sein Lebens- und Geistesinhalt, sie allein und sie ganz. Daß es daneben noch ganz andere Richtungen, wohl

gar tiefern Inhalts gäbe, das war ihm so unfaßbar, wie im Grunde des Herzens allen Franzosen.

In Paris war er von Josephine begünstigt, von Napoleon mit der Komposition des Ferdinand Cortez beauftragt worden; die Spanier sollten beim Eintritt unter eine napoleonische Dynastie mit Erinnerungen an ihre alte Heldenzeit erhoben werden, ein Gedanke, den man schnell aufgab, sobald sie sich selber zu einer neuen erhoben. Als Josephine der neuen Gemahlin weichen und sich nach Malmaison zurückziehen mußte, wagte Spontini gegen den Willen des Kaisers ihr in treuer Anhänglichkeit seine Aufwartung machen zu wollen. Plötzlich (so hat er mir wiederholt erzählt) tritt Napoleon aus einer Seitenthür in den Wartesaal, wo Spontini allein weilte. „Que faites Vous ici?" herrscht er ihn an; „Sire," antwortet Spontini, „que faites Vous ici?" Napoleon wandte sich bei der Mahnung an sein eigen unerstickbares Gefühl ab. — Wäre selbst die Erzählung nur Phantasie des Tondichters gewesen, auch dann bliebe sie charakteristisch.

Solchen Vorbereitungen auf seine Wirksamkeit entsprachen die hiesigen Verhältnisse auf das Erwünschteste. Er fand hier ein reiches Orchester, das

unter seinen Händen bald die Einheit und Energie errang, die für seine Werke unentbehrlich waren und den andern zu Gute kamen; der Theaterchor, zum großen Theil aus Sängern von musikalischer Begabung und guter Schule, war dem Pariser Opernchor um so weit überlegen, als deutsche Chorkomposition es der französischen ist. Dann aber reihte sich um ihn ein Kranz der bedeutendsten Sänger und Sängerinnen, um so reicher verwendbar, als die Einzelnen in charakteristischer Verschiedenheit einander gegenüberstanden. Unter den Sängern ragte der Tenorist Bader hoch über die andern hervor; eine zugleich machtvolle und wie Silberklang einschmeichelnde Stimme, für Heldenrollen geschaffen und durch tiefes Gefühl für jede Stimmung erwärmt und beseelt. Dazu kam ein Spiel und eine Macht der Mienen und Geberden, die Schauspieler ersten Ranges hoch geehrt hätten, bei Sängern aber ohne Beispiel waren. Ich habe ihn zuerst, im vollen Besitz seiner Gesangmittel, in Ferdinand Cortez gesehn. Er führte diese erstgeschaffene der Spontini'schen Heldenrollen meisterhaft durch. Wenn er die aufrührerischen Soldaten anredete, die alle, alle nach der Heimat zurückbegehren aus dem fremden unheimlichen Lande, wenn er zuletzt

ihnen mit Löwenstolz und der Klangkraft zehnfacher Trompeten das berühmte

„Ich bleibe hier!"

zurief, so fühlte Jeder voraus, daß all' diese Krieger niederstürzen müßten zu seinen Füßen und eher sterben, als ihn verlassen. — Jahrzehnte später sah ich ihn in derselben Rolle wieder, die Kraft der Jugend war gebrochen, die Stimme hatte ihre Macht verloren, sie konnte nicht mehr die Melodie in ihrer Ganzheit, nur einzelne Momente derselben geltend machen; in den stürmischen Momenten, wo der Kriegerchor sie Schlag auf Schlag unterbricht, verlor man sie aus dem Gehör. Und dennoch war die Darstellung ergreifend; sein Spiel, seine Geberde ergänzte vor unsrer Phantasie, was unserm Ohr entging, wir fühlten Alles, wir meinten Alles vernommen zu haben. Das ist der Stempel eines echten Künstlercharakters, daß der Geist ergänzt, was die materielle Kraft nicht gewähren kann.

Die hervorragendste unter den Sängerinnen war die Milder, eine erhabene, gleichsam der Antike nachgebildete Gestalt, mit einer Stimme, die die Mächtigkeit des Marmors mit seiner süßen Milde verband, verdankte sie ganz unverkennbar die Höhenpunkte ihrer

künstlerischen Leistungen nur Spontini. Man durfte diese Sängerin, ohne Ungerechtigkeit gegen sie, Spontini's Geschöpf nennen. Zwar war sie schon in Wien, vor ihrer Uebersiedelung nach Berlin, allgemein beliebt und bewundert. Allein in welchen Rollen? — in der Schweizerfamilie und in Fidelio — beides Opern, die ungeachtet des musikalischen Gehalts, besonders der letztgenannten, wenig geeignet waren, die dramatische Macht der Sängerin hervortreten zu lassen. Zwar wurde sie in Gluck'schen Partien bewundert und brachte in ihnen oft tiefe Wirkung hervor, allein es war doch nicht der Geist des großen Deutschen, der sie durchdrang. Sie faßte einzelne Momente — es waren die Gipfelpunkte der Leidenschaft und dramatischen Entscheidung — mit gewaltiger Macht; darin war sie erschütternd, hinreißend, des hohen Meisters ganz würdig. Allein bei Gluck gilt niemals der einzelne Moment als Hauptsache, sondern jede Partie durch die ganze Scene, ja durch das ganze Drama hindurch ist ein einiger, ganz untrennbarer Erguß, jeder einzelne Zug nur im Flusse des Ganzen seine Bestimmung findend. Und das erreichte sie nicht; von einem jener Höhenpunkte zum andern, war sie zu rhetorischer Ruhe herabgestiegen;

nur ihre Mittel, die Wunderstimme und die in jedem Augenblicke antik-plastische Haltung und Bewegung adelten auch diese Zwischenmomente. Jenes Hervorheben aber ist wiederum der romanischen Natur und Weise Spontini's eigen; man meinte, seine Einwirkung, seine Anleitung durchzufühlen. Anders in Spontini'schen Rollen. Man mußte sie in Olympia, in der Tempelscene zu Ephesus gesehen haben. Der weite Tempelraum (von Schinkel nach den Ueberlieferungen aus dem Alterthum hergestellt) füllte sich allmälig mit der Menge des Volkes, der Opferjungfrauen, der weihenden Priester, um zwanzig flammende Altäre kreisend. Die erzenen Kriegerschaaren des Fürsten Kassander und des Kampf-bereitenden Antigonus zogen klirrend in ihren Waffen herein, alles erglänzte und hallte von den Weihetänzen, von den Umzügen, von den drohenden Kriegerschaaren, vom mächtigen Gesang der gegeneinander tretenden Chöre; die ganze Bühne, damals viel geräumlicher als jetzt, war angefüllt von diesen Schaaren. Da tritt der Oberpriester vor und verkündet: es müsse die Seherin (die noch unerkannte Wittwe Alexanders, Statyra, — ihr und Allen gilt irrthümlich, Kassander als Mörder Alexanders) aus den verborgenen Gewölben des Tempels

herbeigeholt werden, den Bund Olympia's, der Tochter Alexanders, zu weihen. Nun vernimmt man aus der Ferne die langgezogenen Klagen und die bange Frage Statyra's: Wer sie aus der Nacht ihrer Trauer hervorrufe zum verhaßten Lichte? Es bildet sich durch die schauernde Menge, welche die Bühne erfüllt, schräg nach dem Hintergrunde, gleichsam unwillkürlich eine Gasse, der Seherin langsam Raum gebend, die zum Altar im Vordergrunde, wo der Priester und die Liebenden ihrer harren, heranschreitet. Der Gesang der Chöre, das große Orchester sind zum leisen Flüstertone, gleichsam zu athemloser Stille herabgesunken. Da unterbricht das schroffe Wort des Oberpriesters die Stille: sie sei gerufen, den Bund zu weihen Olympia's und des Fürsten — Kassander!

„Kassander!!" und abermals „Kassander!!" ruft mit dem Tone zornigsten Entsetzens Statyra, — und zu dem Rufe bricht der ganze Chor in glühendem Zornausrufe „Kassander!" ein und das große übervolle Orchester gährt auf, wutherfüllt und ungebändigt. Aber nur sie, nur ihren Ruf vernimmt man, als durchdräng' er Todtenstille. Und die Gestalt der Seherin, wenngleich vorgekrümmt in Zorn und Entsetzen, ist doch riesengroß gewachsen. — Das

war nicht mehr die klassisch-ruhige Milder, es war der Glutathem Spontini's, der aus ihrem Munde die erschütterten Hörer anhauchte. Und in diesem leidenschaftvollsten Ausbruche war keine Gewaltsamkeit, keine Uebersteigerung des Organs vernehmbar; die Stimme hatte ihren vollen Wohllaut bewahrt, nur aus der weiblichen Milde zu dämonischer Macht erhoben. Es war eben nicht körperliche, sondern geistige, aber höchste Spannung.

Wie Spontini auf sein Orchester, auf seine Sänger bedingend und gestaltend einwirkte, so auch auf die scenische Darstellung seiner Oper. Hierbei war ihm in Schinkel, dem Maler des Ephesischen Tempels ein ganz unschätzbarer Beistand zur Seite. Schinkel's Bauwerke zeigen neben ihren unvergleichlichen Vorzügen, einen sehr bedenklichen Charakterzug. Der Künstler hat sich seiner freiwaltenden Phantasie oft mehr hingegeben, als dem Baumeister erlaubt ist: er hat den Zweck des Baues, die Nutzbarkeit, bisweilen der Erscheinung — der Schönheit — nachgestellt; er hat gleichsam von außen nach innen gebaut, statt von innen nach außen. Die Natur hat bei ihren Hervorbringungen den weisheitsvollern Weg eingeschlagen: sie bestimmt erst das Wesen jedes

Geschöpfes, dieses Wesen bedingt die nothwendige Gliederung und erst diese hat das Aeußere, das Erscheinende zu seiner Folge. Schinkel, begeisterungtrunken von der Schönheit hellenischer und römischer Bauwerke, wandte sich öfter als recht, von der Vorschrift, welche die Natur uns ertheilt hat, zur Nachbildung jener alle Zeiten durchleuchtenden Gestaltungen. Es war übrigens nicht eigentliche Nachbildung oder Wiederholung der Formen, sondern vielmehr ein Trachten nach gleicher Wirkung aus dem Schönen in das Schöne. Man könnte seine Baukunst da, wo jene Abwendung hervortritt, dekorativ nennen. Was aber am Baumeister bedenklich erscheinen muß, das kam, wo Dekoration Zweck war, dem Opernwerke zu statten, — und mehr als allen Opern den Spontinischen, die in durchaus romanischer Weise das klassische Alterthum und das Morgenland zu ihrem Schauplatz erkoren und äußere Großheit und Pracht gleichsam als ihr Gewand angelegt hatten, das sie nicht missen konnten. Hier trat Schinkel's schöpferische Phantasie hülfreich heran. Ihm öffneten Spontini's Opern den reichsten Schauplatz; und wiederum fand Spontini in jenem die ihm unentbehrliche, wahrhaft unschätzbare Hülfe.

Der bloße Glanz, das bekannte „Viel Gold verschmiert an Decken und Wänden" thut es bekanntlich nicht; auch der Glanz, der bloß äußerliche, kann und muß seine Poesie haben, indem er der Wiederschein innerlicher Hoheit ist. So zeigte er sich in dem von mildem Mondesglanz durchgossenen Tempel, wo der feierliche Gesang der Vestalinnen ertönte; so im Tempel der Diana von Ephesus, wo die Pracht Asiens von griechischer Anmuth gemäßigt erschien; so in der Wohnung des Genienkönigs in Alcidor. Auf Wolken war sie errichtet, ein weit gespanntes Rund von Säulen lebendigen Feuers*) umgab im Himmelsraume die Bühne und nahm emporschwebende Genien auf, während aus der Ferne die Gestirne mild hineinschimmerten.

Am innigsten verschmolzen schien so feenhafter Glanz und innerlich dichterische Musik in Nurmahal. Die Fürstin ist mit dem geliebten Gemahl in Eifer-

*) Es waren in der Generalprobe Säulen von Krystall; innen loderten in unablässigem Aufsteigen Flammengüsse (von Spiritus). Schon zur ersten Aufführung, jedenfalls nach derselben mußte dies „Flammengaukelspiel" als gefahrdrohend aufgegeben werden. Gleichviel! war doch der Gedanke Schinkel's oder Spontini's dagewesen und wenigstens Einmal verwirklicht worden.

sucht entzweit und gerade jetzt feiert ihr Reich Kashmir das jährliche Rosenfest. Die Gatten thronen weit geschieden, er auf dem Sitz, von Schilden und Waffenstücken errichtet, sie gegenüber auf dem rosenumkränzten Throne. Zwischen beiden brauset in trunkener Lust der Gesänge und Reigen das Volk, heiter und hochgeschmückt. Nun wird es allmälig stiller in den Chören und dem funkelnden Orchester; haben sie die Abwendung der geliebten Fürsten wahrgenommen? — auch der Reigen stockt und sinkt in ein stilles Hin- und Herwiegen herab. Da endlich vernimmt man die halberstickten Laute innern Wehes und herzbeklemmender Klage von den Lippen der weitgeschiedenen Gatten. Wenn zuletzt Chor und Orchester ganz verstummt sind, bebt das Wort Beider auf einer unabänderlich forttönenden Septime ($\bar{e}$—$\bar{d}$) dem Intervall wehmüthigen unstillbaren Verlangens. Aber was kümmert die Menge das Leid der einsamen Hohen? in neuem Aufschwunge, urplötzlich erbraust die jubelvolle Lust des Festreigens und begräbt die Seufzer leidvoller Liebe. Kein Tondichter Deutschlands, geschweige des Auslandes, hätte diesen Moment tiefer und inniger fassen können! Ich hebe übrigens diesen Punkt aus persönlicher Vorliebe für denselben hervor.

Er ist aber bei weitem nicht der einzige, der zartes und inniges Seelenleben in sich trägt. Nur daß der Grundzug im Charakter Spontini's nicht in diesen Momenten, sondern in denen lag, welche Heldenthum, Herrscherglanz und die konventionellen französischen Züge von Feierlichkeit, Priesterthum, Zärtlichkeit enthielten. So muß man denn anerkennen, daß Friedrich Wilhelm III. zu seiner Vorliebe für militairischen Glanz und für seine Absicht, prachtvoll schimmernde, reich mit Ballet durchzogene Festopern zu gewinnen, keine zweckmäßigere Wahl hätte treffen können, als in Spontini. Den Freunden reiner Kunst blieb allerdings mancher Wunsch unerfüllt. Unmöglich konnte der Italiener Spontini ihnen den unvergeßlichen Deutschen Gluck ersetzen oder ergänzen, und selbst denen, welche auf Spontini's Wesen, ohne Vergleiche anzustellen, eingingen, blieb die Einschaltung endloser Balletmassen (z. B. in Cortez), welche die vorangegangene Partie des Dramas förmlich auslöschten, störend und erkältend.

Also Spontini war nach Berlin berufen. Seltsam muß dem mit preußischen Verhältnissen Bekannten auffallen, daß er nicht als wirklicher Beamter in den Dienst des Königs trat, sondern in ein

nur kontraktliches Verhältniß. Der Abschluß war durch den damaligen Kriegsminister v. Witzleben bewerkstelligt worden.

In diesem Anfang des Spontini'schen Verhältnisses lag der Keim verborgen zu jenen Mißhelligkeiten, die den Künstler in Berlin erwarteten und zuletzt zu der schmählichsten Verunglimpfung desselben führen mußten. Wenn sein vielbeneideter Ruhm, seine hohe Stellung, sein ansehnlicher Gehalt und sein allerdings oft imperatorisches Wesen Verstimmung und Haß erregen mußten, so fand sich bald, daß seine amtliche Stellung einen unüberwindlichen Widerspruch in sich schloß. Er war unbeschränkter Chef der Oper; — aber diese Oper gehörte zu dem Königlichen Theater, das zugleich Schauspiel und Ballet in sich schloß; und diesem Ganzen war ein Generalintendant vorgesetzt, — also ein Chef dem andern gegenübergestellt. Denn nach seiner Bestallung und den pariser Erinnerungen, die ihn Oper und Schauspiel als gänzlich getrennte Institute kennen gelehrt hatten, konnte Spontini kaum anders als sich für unbedingten Gebieter der Oper zu halten; der Generalintendant aber mußte sich ebenso entschieden für den Vorgesetzten des Ganzen, also auch Spontini's erachten. Hieraus ent-

sprangen jene endlosen Zwistigkeiten zwischen Spontini und den Generalintendanten, (erst Grafen Brühl, dann Grafen Redern) die dem Publikum nicht verborgen bleiben konnten und weithin Verstimmung, ja Haß erregen mußten.

Vorerst blieb jedoch der Keim dieses Zwiespaltes unbemerkt. Der König Friedrich Wilhelm III. blieb eifrigster Freund und Bewunderer der Spontinischen Opern; er fehlte nie oder nur selten bei ihren Aufführungen, ward oft in den Generalproben, auf der Bühne mitten unter dem Chor der Singenden und der Schaar der Figuranten gesehen und spendete lebhaften Beifall. Der Hof schloß sich, wenigstens im Allgemeinen, an; Logen und Parterre füllten sich Abend für Abend mit enthusiastischen Hörern; derjenige Theil des Publikums, welcher weniger von der Musik befriedigt war und die deutschen Meisterwerke (besonders Glucks) vorzog, ward von dem Glanze der Ausstattung und dem Schimmer der Spontini'schen Ballete angezogen. Diese Aufführungen dienten unter der ganzen Regierungszeit des Königs als eigentliche Festopern an der Stelle jener glänzenden Hoffeste, an die von Alters her Wien, Paris und andere Residenzen gewöhnt waren; und in der That waren sie

vermöge ihres Glanzes, gerade hierzu vor andern Werken, vielleicht von tieferem Gehalte, die geeignetsten.

Mit alle dem war der Lust an Spontinischer Musik noch nicht genug gethan. Kein Bataillon konnte in Berlin, und vielleicht in der ganzen Monarchie aufmarschiren, als mit Spontinischer Musik; jede Melodie aus seinen Opern mußte, wenn es nur irgend möglich war, zu Märschen umgebildet werden. Auch die Bälle, besonders die Hofbälle rauschten Spontinische Weisen wieder.

Es ergab sich ein eigenthümliches Zeichen für diese verbreitete Theilnahme an Spontini's Kompositionen, wenigstens an denjenigen Sätzen, die dazu irgend geeignet waren. Der Musikverleger Adolf Martin Schlesinger, damals (und noch bis jetzt) der thätigste Musikverleger Berlins und einer der angesehensten in Deutschland, beeiferte sich, alle Spontinischen Opern herauszugeben, sogar die spätern, welche augenscheinlich keinen so großen Erfolg errangen, wie ihre Vorgänger, denn Schlesinger, den man mit Unrecht für einen blos spekulativen Kaufmann hielt, hegte und bewahrte dem Meister bis auf die letzte Stunde eine wahrhaft enthusiastische Freundschaft, ich

möchte sagen Zärtlichkeit, der auch die bekannten Liebeszwiste nicht fehlten. Nun war es aber dem Verleger nicht genug, die Klavierauszüge der Opern zu veröffentlichen, die zugänglichsten Sätze — Ouvertüre, Märsche, Ballette — wurden in jeder möglichen Anordnung gegeben: für Orchester, für Blasharmonie, für Quartett u. s. w. Ich war gegenwärtig, als ein Kammermusiker mit einem Begleiter in Schlesinger's Bureau trat und ihm die Ouvertüre zu Olympia, damals das rauschendste Musikstück, anbot: eingerichtet für zwei Flöten. Schlesinger, der außerordentlich zornmüthig sein konnte und das Anerbieten wahrscheinlich für Hohn gegen Spontini auffaßte, richtete schon einen gar bösen Blick auf den Antragsteller, als ich hinwarf, man könnte ja das Arrangement hören. Nun wurde denn geblasen (die Ankömmlinge hatten ihre Flöten mitgebracht); der alte Herr wiegte freundlich schmunzelnd sein Haupt nach dem Takte und es erschien die Ouvertüre zu Olympia und den erzumrauschten Diadochen, eingerichtet für zwei Flöten.

Es konnte jedoch schon frühzeitig den nähergestellten Beobachter befremden, daß neben all' dieser Betheiligung und Bewunderung immer hartnäckiger und erpichter ein Widerstreben, ein Haß und eine

immer unverhüllter hervortretende Feindseligkeit emporwuchs, für die es mancherlei Anlässe gab, keiner für sich bedeutend aber durch ihre Zahl bedrohlich. Man beneidete Spontini seinen Ruhm und trug kein Bedenken, die Fabel auszusprengen: die Vestalin, sein erstes in Paris durchgedrungenes Werk, sei gar nicht ihm angehörig, sondern aus der Feder eines jungen Italieners geflossen, der vielleicht von Spontini bei Seite geschafft worden, eh' er sich bekannt gemacht. Diese thörichte Fabel fand nicht wenig Anklang. Wo denn nun die andern Werke hergekommen, die jenen ersten so geistverwandt sind, wie jemals eine Gluck'sche, oder Mozart'sche Oper der andern, das — blieb unbedacht.

Das arme, süße Schmerzenskind, diese Vestalin! jetzt also sollte sie untergeschoben sein! — und bei ihrem Erscheinen boten die Pariser Musiker (unter ihnen Cherubini) alles auf, dem Komponisten den ausgesetzten Preis streitig zu machen! Die Gewerkmeister spürten, ich weiß nicht wie viel Satzfehler auf; die Kenner warfen ihm einen unerhörten Styl vor. Denn allerdings begehren die lieben Menschenkinder immer und unersättlich Neues, Originales, — die Welt kann darohne nicht athmen und bestehen. Tritt aber dann

das wahrhaft Originale vor die blöden Augen, so wird es verkannt und wo möglich verscheucht, gerade wie das Lieblingskind Elpore vom Vater Epimetheus in Goethe's Pandora verkannt und zurückgewiesen wird, sobald es dem sehnenden Verlangen näher tritt. —

Es wird versichert, Spontini hat es mir mehrmals mit dankeswarmen Worten erzählt, daß nur Napoleon's persönliche Einmischung die Preisertheilung zur Folge gehabt und so der große Krieger und Kaiser die Gründung des Künstlerruhms befördert hat.

Sodann schien es Vielen unerträglich, einen Ausländer, einen Franzosen, wie man in diesem Zusammenhange Spontini gern nannte, an der Spitze eines deutschen Kunstinstituts zu seh'n.*) Die Einen hätten lieber Weber, die Andern Spohr, mancher jetzt Ver-

*) Daß die Ausländerschaft Spontini's gewisse Unbequemlichkeiten in der Amtsführung hatte, kann nicht geleugnet werden. Sie knüpften sich an den Umstand, daß die deutsche Sprache dem Meister nicht geläufig war; aber wie wenigen Franzosen und Welschen ist sie es? Mehr als einmal habe ich in den Proben die Anreden Spontini's an das Orchester gehört. Er wollte deutsch sprechen; aber können wir immer unsern Willen haben? — „Meine Erren! (hob er an) il faut rémarquer, daß der forte doit être . . ." und nun ging es im klassischen Italiener-Französisch weiter; Spontini meinte sich trefflich deutsch ausgesprochen zu haben, der brave Konzertmeister Möser, Vater des jetzt be-

gessene sich selber an dieser Stelle gesehen. Es muß zugestanden werden, daß Spontini in den Geist deutscher Musik nicht so tief, als man wünschen könnte, eingedrungen war. Gleichwohl konnte man in seiner Zeit nicht einen einzigen Italiener oder Franzosen nennen, der tiefer — oder nur so tief wie Spontini in die deutsche Musik eingedrungen wäre. Der einzige, der sich den Deutschen angebildet hatte, wär' allenfalls Cherubini gewesen; der war aber damals von seiner größern Thätigkeit zurückgetreten und hatte in fortwährendem Anschließen an andere Künstler, einst an Haydn, dann an Gluck, zuletzt an seinen eigenen von ihm bis dahin wenig geschätzten Schüler Auber, die Energie originalen Strebens so weit verloren, daß er unmöglich neben Spontini bestehen konnte, wie weit er auch denselben in Geschicklichkeit des Tonsatzes überbot. Wie dem auch sei, dieser Ausländer verwaltete die Berliner Oper mit edler Unparteilichkeit. Neben seinen Opern, die allerdings den Vortritt behaupteten, ging kein Winter vorüber, in dem nicht vier oder fünf

---

rühmten Geigers, legte aus und unter, was Spontini gesagt und nicht gesagt hatte. Aber was wollten dergleichen Kleinigkeiten bedeuten? niemals ist ein deutschredender Dirigent besser verstanden und befolgt worden

Gluck'sche Opern, drei oder vier Mozart'sche; Beethoven's Fidelio, von Cherubini der Wasserträger und Lodoiska, von andern Komponisten ein und das andere Werk zur Darstellung gekommen wären. Daß auch Weber und Spohr in dieser Reihe nicht fehlten, versteht sich. Strenger abweisend verhielt sich Spontini gegen wenig begabte Deutsche und Ausländer, ja, er ging hierin bis zu unbedachten Schroffheiten; wie er denn einer jungen Sängerin, die in einem solchen Werke aufzutreten wünschte, hinwarf: que voulez-vous de ces cochonneries-là! Solche allerdings unbedachte — aber, wohl zu merken, in vertrauter Unterredung und mit Rechnung auf dienstliche Verschwiegenheit, hingeworfene Aeußerungen wurden aber nicht blos von den Betroffenen als Unglimpf gegen ihre Arbeit, sondern in übler Deutung von ganz Unbetheiligten als Schmähung der deutschen Musik (—!—) aufgefaßt und weit umhergetragen.

Auch außerhalb der amtlichen Thätigkeit fehlte es nicht an Aussprüchen, die ehrlich, ja wohlgemeint waren, dennoch aber Verstimmung zur Folge hatten. Als der junge Mendelssohn Spontini seine Oper, die Hochzeit des Gamacho, zur Prüfung vorlegte, (sie wurde angenommen und aufgeführt, mußte aber bald

wieder zurückgelegt werden) faßte Spontini, der auf dem Gensd'armenmarkt einer der Kirchen gegenüber wohnte, die, von Friedrich dem Großen nach römischem Vorbilde gebaut waren, den jungen Komponisten*) am Handgelenk, führte ihn zum Fenster und sprach: auf den Kirchthurm weisend: „Mon ami, il vous faut des idées, grandes comme cette coupole!" Er wollte den Jüngling befeuern, aber dessen Familie, von Anfang an zu den erklärten Gegnern des Komponisten gehörend, empfand nur tiefe Verletzung und der große Anhang des Hauses theilte diese Stimmung. Hatte hier Spontini gewiß ohne Uebelwollen und objektiv geurtheilt, so zeigte sich anderwärts die Unfähigkeit des Franzosen oder Italieners, deutsche Art zu erkennen und gerecht zu würdigen. So war es ihm, der in der strengen Formsonderung der romanischen Schule aufgewachsen war, welche die Mischung von großer Oper und Operette (opera seria und opera buffa) niemals begriffen und anerkannt hat unmöglich, das Wesen der deutschen romantischen Oper und somit den Styl K. M. Weber's zu begreifen. Weber's Opern kamen unter Spontini zur Aufführung,

*) Er hat es selbst gleich nach dem Vorgang mir erzählt.

fanden aber schwerlich bei ihm volle Würdigung. Hiezu trat noch ein nachtheiliger Umstand. Die Gegner Spontini's schaarten sich gleichsam instinktiv um den Namen Weber, obgleich nicht er, sondern Gluck, oder allenfalls Cherubini im Gegensatz zu Spontini, als demselben Opernfach angehörig, hätten gebraucht werden können. Allein man brauchte einen populären Komponisten der Gegenwart; und so mußte es Weber sein. Dieser hatte die Lage der Dinge wohl begriffen. Er sprach selbst aus, daß der Erfolg seines Freischützen theilweise der Opposition gegen Spontini zuzuschreiben sei; ja er trat in öffentlichen Blättern löblich denen entgegen, die ihn auf Kosten Spontini's zu preisen beflissen waren. Zu all' diesen Widersachern trat noch die Schaar der „Kenner," deren Maaßstab für Oper einzig und allein Mozart war, denen weder Landesart und Natur des Welschen, noch dessen von der Mozart'schen ganz abweichende Richtung in Betracht kam. Sie begehrten Musik — und Er dachte, soviel ihm gegeben war, an das Drama. Sie ersehnten Mozartische Feinheit und Innerlichkeit — und Er, ganz Napoleon gleich, bedurfte materieller Macht nach außen hin.

So war es denn besonders das Geräuschvolle,

der Lärm, wie man sich ausdrückte, der Spontini'schen Musik, die Aergerniß erregte. Die Unschuldigen! sie hatten noch nicht die Hugenotten und Wagner erlebt.

Wer aber dieser Kritik der Oberfläche populären Ausdruck gab, das war Zelter. Als er, erzählt man, aus irgend einer Spontini'schen Oper heraustrat, zog eben der Zapfenstreich vorüber. „Gott Lob!" soll er gerufen haben, „da hör' ich doch einmal sanfte Musik."

Es kam dazu der verhängnißvolle Einfluß des Spontini'schen Karakters, wie sich derselbe in Italien und Paris unvermeidlich hatte bilden müssen. Neben dem hohen Selbgefühl des Künstlers, das gelegentlich zu seltsamster Uebertriebenheit ausartete *), arbeitete,

*) In viel späterer Zeit, lange nach den eben dargestellten Vorgängen, besuchte Richard Wagner (er selbst hat es erzählt) im Beginn seiner dramatischen Laufbahn seinen Vorgänger im Opernfache. Spontini nahm den jüngern Komponisten wohlwollend auf, „aber" — so fragte er — „was wollen sie eigentlich schreiben? welchen Schauplatz sich für ihre Opern erwählen? Rom? da ist meine Vestalin. Griechenland? da stehen sie vor meiner Olympia. Schauen Sie nach Indien aus? da ist meine Nurmahal. Träumen Sie vom Morgenlande mit seinen Zaubern und Genien? da finden Sie schon meinen Alcidor! Das Mittelalter ist in Agnes von Hohenstaufen gezeichnet." — Man darf das kaum Ueberhebung schelten, so wenig es Ueberhebung war, wenn Cherubini und Righini und Andere eine Iphigenie

vom Anblick des pariser Parteien- und Intriguenspiels aufgestachelt, eine Reizbarkeit und ein Argwohn in ihm fort, der ihn und die Andern gar oft erbittern mußte. Er hatte in dem Kritiker Rellstab einen Gegner gefunden und denselben durch erfolgreiche Anklagen vor Gericht in einen Todfeind verwandelt. Vergebens war der Zuspruch und Rath des Verfassers und anderer Freunde, das Treiben des Kritikers unbeachtet sich selbst zu überlassen; Verleumdungen und Unglimpf erstickten in sich selber, oder schadeten doch nicht, wenn man sich nicht herabließe, sie zu beachten. Diese Wahrheiten fanden kein offen Ohr, und der Hochgestellte blutete fortwährend an den Wespenstichen des Kleinen, zu dem er sich so tief hatte herablassen müssen, damit nur der Stachel ihn erreichen könne.

Zur Seite dieser unüberlegten Reizbarkeit ging ein Argwohn, ebenfalls in Paris eingeimpft und großgesäugt, der sich ohne sonderliche Wahl und Ueberlegung gegen den Ersten Besten, gegen Freunde, gegen Anhänger wendete und Manchen verletzte, wohl in

---

und Armida schrieben nach Gluck, — eine Ilias nach Homer. Der Romane kann eben nicht aus seiner Subjectivität heraus! er begreift im Grunde nur sich und höchstens seines Gleichen, — wenn nur das!

einen Feind umwandelte. Ich selbst wurde davon betroffen, als ich ihm als Zeichen reinster Verehrung mein Erstlingswerk, „die Kunst des Gesanges" überreichte. In der Karakteristik der bedeutendsten Gesangskomponisten, die dieses Buch enthält, hatte ich ihn nach meiner damaligen und unwandelbaren Anschauung als Napoleoniden bezeichnet. Sogleich erhielt ich eine Antwort, die seinen Dank aussprach, dann aber fragte er: was dieser Hinweis auf Napoleon bedeuten solle? serait-ce par allusion à la fin désastreuse de ce grand homme? Ich darf nicht erst sagen, daß die unerwartete Frage mich kränken konnte, ohne auf meine Ueberzeugung und Gesinnung den geringsten Einfluß zu haben. Viel später ward ich durch Beweise wahrhaft freundschaftlicher Theilnahme von Seiten Spontini's überzeugt, daß auch in ihm jener Argwohn nur eine vorübergehende Anwandlung gewesen sei.

Ja, ein seltsamer Zwischenfall gab mir den Beweis, daß dieser argwöhnische Hang ihm nur angeflogen, gleichsam aufgedrungen, seinem ursprünglichen Naturell fremd, und kindliches, ja überlegungsloses Vertrauen der Grundton dieses eigenthümlichen Mannes gewesen sei. Als er, im Laufe seiner Amtsfüh-

rung einmal Gluck's Armide mit großer Sorgfalt einstudirt hatte, war ihm, unstreitig wohlgemeint, der Gedanke gekommen, die Instrumentation Gluck's, die überall so wohl erwogen, so keusch und zweckgemäß ist, durch den Zusatz neuer Instrumente zu verstärken. Auf meine Bedenklichkeiten gab er die Antwort: „So würde Gluck instrumentirt haben, wenn er heute geschrieben hätte.“ Anders verstand es der damalige Kronprinz, nachher Friedrich Wilhelm IV., der für deutsche Musik und namentlich für Gluck offenen Sinn und Verständniß besaß. Spontini legte mir einen eigenhändig, französisch geschriebenen Brief des Kronprinzen vor, unverkennbar höchst befriedigt von demselben und sich nicht verletzt, sondern belobt findend. Und was hatte der Kronprinz geschrieben? er hatte den Meister dringend ersucht, Gluck's Instrumentation unverändert zu lassen und ihr nichts Fremdes, keine Zuthat aus dem Seinigen, beizumischen. „Der Beryll“, hatte er wörtlich gesagt, „ist ein ganz guter Stein; aber man hütet sich, ihn neben Diamanten zu setzen.“ Die nahe liegende Erkenntniß, daß diese Worte nur eine Rüge, nichts weniger als Schmeichelei enthielten, hatte in dem sonst so scharfsichtigen Kopfe nicht aufkommen können vor der zuversichtlichen Voraussetzung,

daß der Kronprinz ihm nur Schmeichelhaftes habe aussprechen wollen.

Nun war denn Friedrich Wilhelm III. dahin gegangen, Spontini's festester Halt nach außen gebrochen. Jetzt flossen alle Feuerlinien langgenährten Hasses zusammen. Es bedurfte nur noch eines zündenden Funkens. Und der ließ nicht warten.

In einer dieser Zwistigkeiten zwischen dem Haupte des Theaters und dem Haupte der Oper ward Spontini von jenem in seine Schranken gewiesen, und dieser, den hochgestellten Mann schon an sich tief verletzende Verweis, fand noch obenein seinen Weg in die Zeitungen, unter dem Anschein amtlicher Bekanntmachung. Spontini sah sich zu einer öffentlichen Erwiderung gedrungen und behauptete sein Recht mit der Wendung: dasselbe müsse bestehen, oder „das geheiligte Wort zweier preußischer Könige"*) sei aus den Augen verloren. Diese Veröffentlichung Spontini's ward als Beleidigung des Königs betrachtet und sollte strafrechtlicher Untersuchung überliefert werden.

Alexander von Humboldt war es, der den

*) Die mit „ " bezeichneten Worte haben keinen Anspruch auf Genauigkeit; der wortgetreue Inhalt ist meinem Gedächtniß entschwunden.

Anlaß zur Niederschlagung der Untersuchung gab, bevor sie noch in förmlichen Gang gekommen. Er machte bemerklich, daß eine — jedenfalls mögliche Freisprechung ein Aergerniß, eine Verurtheilung aber, die Verhängung einer Gefängnißstrafe über den weltberühmten Mann, den die Gunst des vorigen Königs nach Berlin berufen und so hoch gestellt hatte, eine Verlegenheit sein würde. Denn Spontini könne nach seinem Hochgefühl unmöglich um Begnadigung bitten, und die Vollstreckung des Straferkenntnisses weder der Sinnesart des regierenden Königs zusagen, noch von den Augen des aufmerksamen Europas anders als mit schmerzlichem Erstaunen angesehen werden.

Nicht so leicht war die Verstimmung des Publikums, die nun einmal von allen Seiten her aufgeregt war, zu beschwichtigen. Sogleich ergriffen den gegebenen Anlaß die Spontini feindlichen Parteien; sie machten sich als Eiferer für die dem Könige schuldige Ehrfurcht geltend und wollten den Künstler in seinem Amte büßen lassen, daß er vermeintlich sich gegen den König vergangen — eine That, die der durch und durch royalistischen Sinnesart Spontini's ganz gewiß unermeßlich fern lag; nur die Vertheidigung seines Rechts und die Zurückweisung eines Unglimpfs,

wie er die Sache ansah, den er im Hochgefühl künstlerischer und amtlicher Würde ganz unerträglich finden mußte, hat ihm im Sinne gelegen.

Anders aber entschied die endlich unzähmbare Verstimmung gegen ihn.

Als Spontini zur Aufführung des Don Juan (die gar nicht zu seiner amtlichen Verpflichtung gehörte, sondern blos aus Achtung für das Werk und das Publikum von ihm übernommen worden war) den Direktionsplatz bestiegen hatte, empfing ihn ein so rasender Lärm von Stampfen, Pfeifen und wüstem Geschrei, daß das Haus in seinen Grundfesten zu erbeben schien und der Anfang der Ouvertüre gänzlich erstickt wurde. Vergeblich war der wiederholte Versuch, Gehör zu finden; zuletzt begannen, vielleicht fürchteten die Erbittertsten, daß der Meister doch noch Gehör oder die aufgereizte Menge noch einen Augenblick der Besinnung finden könne, — Würfe nach dem Haupte des Vervehmten zu zielen. Er mußte seinen Sitz räumen und sich durch den Gang, der vom Orchester in die Räume unter der Bühne führt, den Ausbrüchen der Wuth entziehen. Er mußte sein Amt und Berlin verlassen.

Sein fernereß Leben war thatlos, denn seine Kraft

war gebrochen. Das stolze Herz mochte der Schmach nicht gewachsen sein. Daß er nachgehends vom Papste gräflichen Rang erlangte und damit sogar einen neuen Namen anlegte, kann Ehrgeiz, — vielleicht aber etwas ganz Anderes zum Anlaß gehabt haben. Genug, er war begraben, als er von seinem Sitze niederstieg.

Man hatte ihn denn stürzen können. Hat man ihn zu ersetzen vermocht? — Die Geschichte der Musik wird darauf antworten.

Man hatte ihn denn stürzen können! Ihn, nicht seine Werke. Haben die deutschen Kunstgenossen wenigstens aus ihnen gelernt?

Wagner, den er einst so seltsam verwarnt hatte, ganz gewiß. Nach seiner eigenen freien Mittheilung hat er mit bewußtvoller Absicht seinen „Cola Rienzi" der Spontini'schen Weise nachgebildet; das heißt, nicht nachgeahmt oder entlehnt, sondern wie Ein Künstler dem Andern Nachfolge leistet, wie Mozart dem Haydn und Beethoven jenen Beiden gefolgt ist: jeder vom Andern lernend, jeder sein Eigen bewahrend. Was am nächsten zu Tage lag: die vollere, ja oft überfüllte Instrumentation, das häufige Ueberwiegen des Materialen, der gesteigerte Glanz und Prunk der Ausstattung, das alles konnte nicht unbemerkt bleiben und

mußte, immer und immer wahrgenommen, fortwirken und nach Steigerung verlangen.

Nur zweierlei blieb unangestrebt oder doch unerreicht, in der Ferne liegen. Das Eine ist die Vornehmheit, die allen Schöpfungen Spontini's eigen ist und sich nicht einen Augenblick lang verleugnet. Durchaus haben wir Fürstlichkeit, Heldenthum, kriegerischen Glanz, das prunkvolle Walten der Geistlichkeit als eine festgegliederte und hochgestellte Macht im Staate, selbst die Liebe zeigt sich nicht in ihrer leidenschaftlichen Natur, sondern bedingt durch die Haltung und Mäßigung fürstlichen Standes; selbst der Verschwörer tritt mit seinem glänzenden Gefolge immer noch fürstlich und hochgestellt uns gegenüber. Dem entspricht durchaus die Komposition. Auch sie reicht selten in die geheimen Tiefen der Menschenbrust; aber sie weiß das glänzende Außen stets entsprechend und oft höchst eindringlich zu betonen.

Welch ein Unterschied zwischen ihm, — oder auch seinem großen Vorgänger Gluck, den er gegen mich zu wiederholten Malen seinen Lehrer nannte, und dem er so weit zu folgen trachtete, als dem Welschen und Napoleoniden, gegenüber dem getreuen und wahrhaftigen Deutschen möglich war, — und der Mehr-

zahl der deutschen Opernkomponisten vor und nach jenen Beiden!

Dem Deutschen, wie er jetzt ist, tritt das große dramatische Leben, also auch der Anspruch der Scene zurück vor der beliebten Musik. Leicht erscheint ihm die Wirklichkeit mit ihren Ansprüchen und Bedingungen zu rauh und grausam, gar gern und gar bald langt er nach dem Saitenspiel, das ihn von jener hinwegschmeichelt und in süße, wenngleich wesenlose Träume lullt. Und weil es, — im Uebermaaße! so ist, verliert auch der Opernkomponist That oder Dramatik, die Scene oder die unbeugsame Wirklichkeit aus dem Sinne, übt sich an Fugen und Kanons, spielt in Quartetten endloses Spiel, ergießt sein Privatherz in gefühlseligen Liedern, — und meint in Gottes Namen damit vollkommen ausgerüstet zu sein zur Oper, zum Drama!

Gott besser's! und er wird es, — wir werden es bessern! die Stunde erneuten und höhern Daseins für unser Volk bringt frisches Leben in alle Adern, auch in die des Drama's und der Oper.

Ende des ersten Bandes.

Erinnerungen.

Zweiter Band.

Neue belletristische Werke
sehr beliebter deutscher Schriftsteller
aus dem Verlage von Otto Janke in Berlin,
welche durch jede Buchhandlung zu beziehen und in jeder guten Leihbibliothek vorräthig zu finden sind:

Möllhausen, Balduin, Reliquien. Erzählungen und Schilderungen aus dem westlichen Nordamerika. 3 Bände. Geh. 4 Thlr. 15 Sgr.

Mühlbach, Louise, Prinz Eugen der kleine Abbé. 4 Bände. Geh. 3 Thlr.

Mühlbach, L., Prinz Eugen der edle Ritter. 4 Bände. Geh. 4 Thlr.

Müller, Otto, (Verfasser der Charlotte Ackermann, Klosterhof ꝛc.) Erzählungen und Charakterbilder. 3 Bände. Geh. 4 Thlr.

Pasqué, Ernst, Das Griesheimer Haus. Eine Jagd-, Wald- und Spuk-Geschichte. 2 Bde. Geh. 2 Thlr.

Raabe, Wilh., (Jacob Corvinus.) Ferne Stimmen. Erzählungen. Geh. 1 Thlr. 22½ Sgr.

Raabe, Wilh., Der Hungerpastor. Roman. 3 Bde. Geh. 3 Thlr.

Rahel, In Banden frei. Roman. 3 Bde. Geh. 3 Thlr.

Ring, Max, Neue Stadtgeschichten. Erzähl. 2 Bde. Geh. 2 Thlr. 7½ Sgr.

Rothenfels, E. v., An der Weichsel. Roman. 2 Bde. Geh. 2 Thlr.

Schmid, Herman, (Verf. des Kanzler von Tyrol, u. A.) Almrausch und Edelweiß. Erzählungen aus dem Bayrischen Hochgebirge. Geh. 1 Thlr.

Schmid, Herman, Erzählungen aus Oberbayern. 2 Bände. Geh. 2½ Thlr.

Schmid, Herman, Im Morgenroth. Eine Münchener Geschichte aus der Zeit Max Josephs des Dritten. 2 Bände. Geh. 2 Thlr. 7½ Sgr.

Schwartz, Marie Sophie, Die Kinder der Arbeit. Roman. 3 Bde. Geh. 1 Thlr.

Schwartz, Marie Sophie, Gold und Name. 3 Bde. Geh. 3 Thlr.

Schwartz, Marie Sophie, Jugenderinnerungen. 2 Bände. Geh. 2 Thlr. 15 Sgr.

Smidt, Heinrich, Jan Plankuh. Ein Hamburger Roman mit einer Vorgeschichte: Die Comödie des Pfarrers. 2 Bde. Geh. 2 Thlr. 15 Sgr.

Spielhagen, Fr., Die von Hohenstein. Roman. 4 Bde. Geh. 5 Thlr. 20 Sgr.

Spielhagen, Fr., Problematische Naturen. Roman. Zweite neu durchgesehene und wohlfeile Auflage. Geh. 1 Thlr. 15 Sgr.

Spielhagen, Fr., Durch Nacht zum Licht. Roman. Zweite neu durchgesehene und wohlfeile Auflage. Geh. 1 Thlr. 15 Sgr.

Spielhagen, Friedrich, Röschen vom Hofe. Roman. Geh. 1 Thlr. 15 Sgr.

Spielhagen, Fr. Vermischte Schriften. 1 Bd. Eleg. geh. 1 Thlr. 15 Sgr.

Stift, A. von, Culturstudien. Kunst- und Reisebriefe auf einer Wanderung durch Deutschland und die Schweiz. 2 Bde. Geh. 2 Thlr. 7½ Sgr.

Wachenhusen, Hans, Rouge et Noir. Roman. 2 Bde. Geh. 3 Thlr.

Wachenhusen, Hans, Am Wanderstab. 2 Bde. Geh. 3 Thlr.

Zeising, Adolf, Kunst und Gunst. Roman aus den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts. 3 Bde. Geh. 4 Thlr.

Erinnerungen.

Aus meinem Leben,

von

Adolf Bernhard Marx.

1849

Zweiter Band.

Das Recht der Uebersetzung in fremde Sprachen wird vorbehalten.

Berlin, 1865.
Druck und Verlag von Otto Janke.

520*

Inhalt des zweiten Bandes.

Mein Verhältniß zu Spontini 1
Sein Haus. — Seine Persönlichkeit. — Die drei Pauken im Alexanderfest. — Ich werde als Verschwörer gegen Spontini dargestellt. — Robert Schumann's kunstbrüderliche, General von Decker's freundschaftliche Theilnahme.

Austritt aus der Rechtslaufbahn 18
Offene Anstellungen; die letzte in Stralsund. — Unterrichtgeben in Gesang und Klavier. — Ludwig Berger weis't mir Generalbaß-Stunden zu. — Entstehung der Kompositionslehre. — Forschungen für Instrumentation. — Erste Aufführung eines Instrumentalwerks.

Erste Schritte in die Oeffentlichkeit 32
Das Singspiel „Jery und Bätely. — Spiel hinter dem Vorhang. — Projekt zu einem Ballet, Achilles auf Skyros. — Das Melodrama: die Rache wartet von Häring. — Das Festspiel: Undinen's Gruß.

Anfang der schriftstellerischen Laufbahn 45
Kriminaldirektor Hitzig. — E. T. A. Hoffmann's musikalischer Nachlaß. — A. M. Schlesinger. — Entstehung der musikalischen Zeitung. — Spohr. — Weber. — Hummel. — Kalkbrenner. — Moscheles. — Die Milder. — Die Catalani.

Nicolo Paganini 73
Er erweckt Sagen. — Seine Persönlichkeit, seine Virtuosität, seine Poesie. — Ueber das Dämonische.

Die musikalische Zeitung und ihr Ende 82
Aufgaben der Zeitung: Verständigung über Spontini, Beethoven, Seb. Bach. — Herausgabe der Matthäischen Passion u. A. — Das Königstädter Theater. — Spitzeder. — Sontag. — Professor Gans über die Sontag. — Friedrich Schneider. — Logier's System.

Das mendelssohnsche Haus 107
Ich suche Unterricht bei Zelter. — Sein Schüler Felix Mendelssohn. — Meine Bekanntschaft mit demselben. — Der Vater desselben. — Die Schwestern Fanny und Rebekka. — Der Maler Hensel. — Der junge Bruder Paul, Alexander von Humboldt, Ludwig Robert, Heinrich Heine. — Einfluß der Lage auf den Künstler.

Felix Mendelssohn 136
Engere Verbindung zwischen Felix und mir. — Wir schreiben uns gegenseitig die Texte zu unsern Oratorien Paulus und Mose.

Erholungsreise 145
Wanderung durch Thüringen. — Kloster Banz. —

München. — König Ludwig. — Bildergalerie. — Decius Mus von Rubens. — Heimkehr Mariä von Zurbaran. — Eigenthümlichkeit der münchener Bildung.

Die weite Welt 162
Wanderung nach Tyrol. — Wallfahrt. — Inspruck. — Besuch im Kloster. — Der junge Mönch. — Die Erzbilder der Herrscher. — Zurück nach München. — Julirevolution.

Mose 170
Mendelssohn's Text muß zurückgelegt werden. — Nothwendigkeit dramatischer Gestaltung für mich. — Wo ich das Vorbild der Aegypter finde. — Ein Bote aus der Wüste. — Die Stimme Gottes. — Mendelssohn's Widerspruch gegen meine Anschauung von derselben, Spontini's Beistand.

Therese 182
Dessauer Stillleben. — Schneider's Jünger. — Die jungen Schönen. — Ihr Durst nach Bildung. — Mendelssohn's Phädon. — Heimführung. — Karl Ritter. — Bopp. — Boeckh. — Enke. — Eduard Gans. Theresens Theilnahme am Mose. — Die Studenten. Das Haus brennt. — Schüchternheit der jungen Frau und ihre Tapferkeit.

Erfolge 199
Aufführung des Mose in Breslau. — Moseolus. — Erfurt. — Golde.

Auch dieses Wort hat nicht gelogen
Wen Gott betrügt, der ist wohl betrogen! 210
Aufführung in Berlin. — Rungenhagen, Grell, Meierbeer. — Franz Liszt in Berlin. — Sein ungeheurer

Erfolg. — Er führt den Mose in Weimar auf. — Seine Leitung in der Generalprobe. — Rücktritt von der künstlerischen Laufbahn.

Friedrich Wilhelm IV. 223
Schelling. — Rückert. — Cornelius. — Meierbeer. — Audienz bei Friedrich Wilhelm IV. — Ihre Folgen. — Großherzog von Mecklenburg-Strelitz.

„Wem gelingt es, trübe Frage,
. . . . . " Goethe. 244

Nachwort statt des Vorworts 248

Mein Verhältniß zu Spontini.

Bis zu meiner Uebersiedelung nach Berlin hatte ich von Spontini nichts kennen gelernt, als die Ouvertüren zur Vestalin und zu Cortez, und drei Duette der letztern Oper; das heißt aber: ich kannte ihn noch gar nicht. Denn wie weit er auch von Gluck absteht, darin gleicht er ihm, daß man seine Musik nur auf ihrem eigentlichen Schauplatze, auf der Bühne, begreifen kann. Auch ihm war ja nicht die Musik, sondern das Drama — dramatische Wirkung — die wesentliche Aufgabe. Nun traten seine Opern mir gegenüber, zunächst Cortez.

In dieser Zeit, ich glaube 1823, wurde ich bei Spontini eingeführt. Aus dem in parisischem Geschmacke hergestellten Salon ward ich in sein Arbeitskabinet geführt. Ich war ihm als Musikfreund bezeichnet. Er trat mir in seiner gewöhnlichen Haus-

kleidung von leichtem weißen Zeuge freundlich entgegen. Natürlich lenkte ich die Unterhaltung bald auf Ferdinand Cortez, den ich kurz zuvor gesehn hatte. Ich sprach ihm von dem für mich ganz neuen Eindrucke. „Doch," fügte ich zu, „ist mir wenigstens der Gegenstand auf der Bühne nicht ganz neu gewesen. Wir Deutsche besitzen eine Oper ähnlicher Richtung in Winter's unterbrochnem Opferfest; nur daß diese unter den waffenlosen Peruanern spielt, Ihr Cortez aber im funkelnden Mexiko im Kampfe gegen den kriegerischen Stamm der Indier. Man wird gewahr, daß Winter einem jetzt friedlichen Volke zugehört, Sie aber unter Napoleon's Augen gearbeitet haben." Diese Wendung schien ihm zu gefallen. Er erzählte mir, wie schon erwähnt, daß Napoleon selbst ihn mit der Komposition beauftragt habe, um den Spaniern, „qui appartiennent à la France," — so sprach er noch 1823 ganz napoleonisch, neuen Heldensinn zu erwecken. — „Denn," fügte er hinzu, „Napoleon's Aufgabe war nicht, wie man immer anzunehmen pflegt, Eroberung; das war nur das Mittel für seine Bestimmung. Seine Mission war: die erschlafften und zurückgebliebenen Völker zu neuem Leben und Fortschritt zu erwecken." Ich hielt mich nicht für berech-

tigt, widersprechend zu antworten, und unterdrückte die Bemerkung, daß die Napoleon's dem Guten auch wider ihren Willen, und nur so dienen. Von diesem ersten Besuche blieb ich in ununterbrochner Verbindung mit Spontini, ward seiner Gattin vorgestellt und in den Kreis der nähern Bekannten oder Freunde des Hauses gezogen.

In diesem Hause traf ich mit mancher anziehenden und bedeutenden Persönlichkeit zusammen. Doch hatte begreiflicherweise keine derselben für mich so viel Anziehungskraft, als Spontini selber. Schon sein Sprachklang, besonders aber sein Gesang, wenn er dann und wann einen kleinen Satz vernehmen ließ, um irgend etwas zu verdeutlichen, was ihn gerade bewegte, verfehlten nicht, mich lebhaft und sympathisch anzuregen. Die Stimme war hoher Tenor, außerordentlich sanft und einschmeichelnd, und dabei einen Metallklang wie von sanft angeblasener Trompete (cantabile dolcissimo) gleichsam verrathend. Seine Aussprache des Französischen war keineswegs rein, wie ich vor- und nachher von hochgebildeten Franzosen und Polen kennen gelernt hatte; sie verrieth den Italiener, dabei aber hatte seine Diktion etwas von der gesellschaftlichen Sprachweise durchaus Abweichen-

des. Ich wagte einmal, ihm zu bemerken: daß seine Rede mir eine Vorstellung von der Sprechart Talma's, des Helden der altfranzösischen Tragödie, gäbe. Es schien ihm nicht zu mißfallen, er entgegnete aber, ohne sich direkt auf den Vergleich einzulassen, ich würde für die Weise der französischen Tragödie den besten Anhalt in Gluck's Rezitative finden, das er selber studirt und dem er nachgestrebt, natürlich ohne seine Eigenthümlichkeit aufzugeben.

Ich mag nicht verschweigen, daß ich mich auch einmal einer kleinen Perfidie ihm gegenüber schuldig gemacht.

Spontini hatte zu einem seiner Bußtagskonzerte den Messias von Händel erkoren, der nicht lange vorher von der Singakademie aufgeführt worden war. Ich suchte seine Wahl auf das Alexanderfest zu leiten und fand damit leicht Gehör. Nun kam die erste Probe, man erinnere sich des wundervollen Chors: „Weck' ihn auf aus seinem Schlummer!" jenes Chors, der nach Reichardt's geistreichem Worte wohlgeeignet ist, Fürsten aus ihrer schweren Schlaftrunkenheit zu wecken. Die Bässe des Orchesters, unterstützt vom fortpochenden Paukenschlag und allen irgend dazu verwendbaren Instrumenten, wiederholen unablässig (es

ist ein sogenannter basso ostinato) einen kurzen Satz, der fortwährend Tonika, Ober- und Unterdominante trifft D . . . A . . . D . . . G . . . Man bedient sich dabei nach alter Bequemlichkeit zweier Pauken auf D, A; zu dem Baßtone G schlägt dann die Pauke wahrhaft querköpfig wieder ihr D. Leicht erkannte Spontini, auf meine Bemerkung, daß es reinere Wirkung geben müsse, eine dritte Pauke auf G zu verwenden. Sogleich gab er Befehl, die dritte Pauke herbeizuschaffen. Dies mochte jedoch dem Kapellmeister Seidel unbequem scheinen; er trat herzu und bemerkte, in der Partitur finde sich von einer dritten Pauke kein Wort; die Partitur aber war der gestochenen englischen Ausgabe entnommen. Ich konnte meinen Vorschlag nicht so leicht fallen lassen, denn ich hielt ihn für gut und bin noch heute derselben Ansicht. Gleichwohl erkannte ich, daß Erörterungen aus dem Sinne des Werks nicht am Orte sein würden, bemerkte daher nur ganz kaltblütig: wenn der Herr Kapellmeister die Originalpartitur nachsehen wolle, werde sich die dritte Pauke schon finden. Spontini warf einen Blick auf mich und entschied, die dritte Pauke müsse herbei. Ob und wo die Originalpartitur vorhanden sei, war mir damals und jetzt unbewußt.

Als ich mit dem Jahre 1824 die Berl. Allgem. Musik-Zeitung gründete, unterstützte mich Spontini durch Zusendung von Billets zu seinen Opern und Konzerten und gewährte mir freien Zutritt zu den Proben. Hier war es, wo ich ihn in seiner Direktionsthätigkeit beobachten und in seine Intentionen näher eindringen konnte. Ohne Frage hat die genauere Bekanntschaft und der Umgang mit Spontini neben dem immer mehr sich vertiefenden Studium Gluck's wesentlich dazu beigetragen, mir selber eine entschiedene Richtung auf das Dramatische zu geben.

Ob übrigens Spontini an jener kritischen Unternehmung wirklichen Antheil genommen, weiß ich nicht. Wohl aber war ihm, was die Zeitung über seine Werke brachte, keineswegs gleichgültig. Er ließ sich, da er des Deutschen nicht vollkommen mächtig war, jeden Artikel von Freunden vorlesen und übersetzen. Ich erinnere mich noch, daß ich auf seinen Wunsch einmal unternahm, eine Beurtheilung Olympia's aus meiner Feder in das Französische zu übersetzen. Da mußte ich denn erfahren, wie schwierig es ist, etwas tiefer Eingehendes aus dem Deutschen in das unendlich ärmere Französisch zu übertragen, ohne den Inhalt oder die Darstellung wesentlich zu beein-

trächtigen. Ich war des Französischen ziemlich mächtig, mußte gleichwohl einen Helfer nach dem andern heranziehn, — und Alles blieb mangelhaft, unbeholfen. Wir alle waren unzufrieden, — nur Spontini nicht. Er meinte, wohl mehr verbindlich als aufrichtig: er verstehe schon aus diesem „arrangement de piano" meine Partitur zu „dechiffriren."

Zuletzt sollte jedoch dieselbe Zeitung Anlaß zu einer kläglichen Verdächtigung geben, deren Nachklänge weit hinaus hallten.

Ein Freund war es, der bis dahin mich mit Gefälligkeiten und wahrhaften Beweisen inniger Theilnahme erfreut hatte, der in einer bald darauf untergegangenen hiesigen Zeitschrift die Beschuldigung gegen mich aussprach: ich ginge damit um, durch Artikel in meiner Zeitung Spontini zu stürzen und an seiner Stelle Generalmusikdirektor zu werden. Diese Anklage gegen mich, wie wunderlich! — gegen mich, der vor- und nachher unermüdlich und unbeirrt für das Verständniß Spontini's gewirkt hatte, — wie ich es mir errungen und bis heute mir bewahrt! und der ich auch nach seiner Entfernung von hier der Einzige gewesen, welcher sein ehrenhaftes Andenken gegen Mißurtheile in der Oeffentlichkeit aufrecht zu halten bemüht gewesen!

Meiner persönlichen Sinnesart gemäß konnte mir nicht beikommen, auf eine so unwürdige und obenein absurde Anschuldigung etwas zu erwidern. Vergebens drang der Verleger der Zeitung in mich, mein Schweigen zu brechen. Bald wurde ich jedoch inne, daß auch Spontini keineswegs von jener Anschuldigung unberührt geblieben sei. Bisher hatte er mir, wenn eine neue Oper in Scene gegangen war, die Partitur derselben in meine Wohnung gesandt. Jetzt, es war eben sein Alcidor gegeben worden, und ich bat schriftlich um die Partitur, entgegnete er: er könne sie augenblicklich nicht entbehren, jedoch stehe sie mir in seinem Hause zu jeder beliebigen Stunde zur Einsicht offen. Ich begriff, lehnte das Anerbieten ab und, sicher meines Gedächtnisses nach Anhörung der Generalprobe und ersten Aufführung, gab ich in meinem durchaus beifälligen Berichte 20 bis 30 Notenbeläge. Damit meinte ich die Sache abgemacht.

Das war irrig. Unaufhörlich bestürmte mich der Verleger, eine bestimmte Erklärung zu veröffentlichen, wär' es auch nur, um seinen und meinen Freund, wie er betonte, zu beruhigen. Hierzu konnte ich mich nicht verstehn; es widerte mich an, Karakter und Verstand erst noch vertheidigen zu sollen. Das

Einzige, wozu ich mich entschließen konnte, war eine Anklage gegen den Anschuldiger. Er wurde, dies konnte gar nicht anders kommen, verurtheilt. Noch stand ihm das Rechtsmittel der weitern Vertheidigung offen, welches allerdings eine Milderung möglicherweise hätte zur Folge haben können. Er ergriff es.

Da trat er mich an einem dunkeln Abend auf der Straße mit den Worten an: „Lieber Freund, Du wirst doch das nicht an mir thun!“ Er erwähnte seine Familie, die Gefahr für seine amtliche Stellung. — Ich entgegnete, daß es mir auf das Schmerzlichste wehe thue, daß ich aber nach meiner juridischen Einsicht nicht begreife, was mir nach erfolgtem Urtelsspruche noch für ihn zu thun möglich sei. Er erwiederte, wenn ich nur nicht in der Sache weiter gegen ihn vorgehn wolle, so werde es ihm möglich sein, die Folgen abzuwenden. Dies versprach ich, und gern, wenn auch nicht begreifend. Denn schon that es mir schmerzlich weh, daß ich mich gegen den ehemaligen Freund zu einem solchen Verfahren hatte bestimmen lassen.

So wurden denn mit meiner stillschweigenden Genehmhaltung die Folgen des Urtelspruches vermieden; — in welcher Weise, will ich nicht näher an-

geben; selbst die Bezeichnung des Gerichtshofes mag unterbleiben.

Die Sache war hiermit (abgesehen von meiner endgültigen Scheidung vom ehemaligen Freunde) folgenlos zu Ende.

Oder vielmehr, sie schien es.

Mehrere Jahre nachher hatte ein gewisser G. Schilling, unterstützt von einer Empfehlung des Universitäts-Musikdirektors Naue in Halle mich für die Mitarbeiterschaft am „Universallexikon der Tonkunst" gewonnen. Er selbst hatte eine Harmonielehre unter dem populären Namen Polyphonomos herausgegeben und dabei grausame Kritik erfahren, gerade in derselben Zeit, wo meine Kompositionslehre sehr günstige Aufnahme fand. Flugs bildete er sich (vollkommen grundlos) ein: alle ungünstigen Kritiken seien von mir verfaßt oder doch veranlaßt. Mich abzuwehren trat er, statt die Kritiken zu widerlegen, mit einer Wiederholung jener Verschwörungsgeschichte gegen Spontini und ähnlichen Hirngespinnsten hervor. Ich schwieg. Später erst ward mir jenes Wort Goethe's bekannt, dem einst Zacharias Werner ganz entrüstet von einer gehässigen Kritik erzählte, die er erlebt, aber gebührend erwiedern wolle. „Ich, bemerkte

mild der Dichterfürst, würde schweigen." Es gelang ihm, Werner zu beruhigen und zu überzeugen. Excellenz haben Recht! ich werde nie wieder antworten, man müßte denn sagen, daß ich einen silbernen Löffel gestohlen. „Auch dann würde ich schweigen!" entgegnete mild der Dichter.

Bald erhielt ich eine Zuschrift von Robert Schumann, der damals die „Neue Zeitschrift für Musik" redigirte und eben seinen kunstbrüderlichen Antheil in einer Beurtheilung meines ersten Psalms zu erkennen gegeben hatte. Er bot mir seine Zeitschrift an, wenn ich jenen Ausfall beantworten wollte. Wäre das mir aber, wie er vermuthe, zuwider, so sei er erbötig, für mich die Feder zu ergreifen. Ich dankte ihm herzlich für seine Gesinnung, bat ihn aber, sich nicht auf eine Sache einzulassen, die seiner Feder eben so unwürdig sei, als der meinigen. Der ehrenwerthe Schilling mußte sich ohne Antwort behelfen.

Damit aber das alte Wort: calumniare audacter! semper aliquid haeret (Verleumde nur dreist weg! immer bleibt etwas hängen) zu seinem vollen Rechte komme, fand sich nach einer hübschen Reihe von Jahren ein zweites Echo zu jenem verschollenen Kriegsrufe. Diesmal war es Dr. Fink, früher Land-

pfarrer, jetzt Redakteur der Leipziger Musik-Zeitung. Unsere Ansichten und Wege liefen wohl überhaupt ziemlich auseinander, jetzt aber war meine „Musiklehre" bei Breitkopf und Härtel in demselben Augenblicke in Verlag gekommen, wo er seine „musikalische Grammatik," ein Buch ähnlicher Tendenz, herausgeben wollte und, wie ich glaube, ebenfalls in jenem Verlage. Zugleich aber war aus der Feder eines noch lebenden Kapellmeisters an einem der ersten Hoftheater (damals Mitarbeiter an meiner Zeitung) ein Aufsatz erschienen, der meine Zeitung mit der Leipziger nicht zu Gunsten der letzteren zusammenhielt. Ich meinestheils habe erst viel später von jenem Aufsatze und der Verfasserschaft Kunde erhalten, Finck aber hielt sich für berechtigt, denselben ohne Weiteres mir zuzuschreiben und sich dafür zu rächen, indem er jene alte Kinderei hervorsuchte. Natürlich kam mir nicht in den Sinn zu antworten.

Damals war ich in freundschaftlichem Verhältnisse mit dem General v. Decker. Derselbe war als militairischer Schriftsteller und Lehrer, auch, wenn ich nicht irre, Verbesserer im Artilleriewesen sehr verdient, und im belletristischen Felde durch Erzählungen und Dramen, die unter dem Namen „Adalbert vom

Thale" hervortraten, in weiteren Kreisen bekannt. Er hatte schon in seiner frühern Garnison Königsberg lebhaften Antheil an meiner Kompositionslehre gefaßt, und sogar den Abschnitt von den Tonarten, Akkorden u. s. w. auf höchst sinnreiche Weise durch eine Zeichnung veranschaulicht, welche einer Baubanschen Citadelle auf das Haar glich, und welche er bei Mittler in Berlin herausgab. Bei seiner Uebersiedlung nach Berlin führte diese Anknüpfung zu persönlichem Vereine. Kaum hatte Decker von Fink's Auslassung Kunde erhalten, so eilte er zu mir.

„Hören Sie, Freund!" waren seine ersten Worte, „das darf dem verfl.. Kerl nicht so hingehn!"

Ich dankte für seine Theilnahme, erklärte aber ruhig, daß ich mich nie dazu verstehn würde, auf dergleichen zu antworten.

„Nein, das ist auch nichts, das muß ganz anders kommen." Kurz, er war der Ansicht, ich müsse mich mit Finck schießen, ja, er bot mir für den Fall bedenklichen Ausgangs seine Börse an, und meinte, bei dem alten Herrn, Friedrich Wilhelm III., würde sich das Ding schon ausgleichen lassen. Vergebens erinnerte ich an die persönlichen Verhältnisse des greisen Fink und an die Wahrscheinlichkeit, nicht ihm, son-

dern der Polizei auf der Mensur zu begegnen. Er hatte für Alles Auskunft bereit, und erzählte mir, um mich zu bestimmen, einen ähnlichen Fall aus seinem Leben.

„Wie meine Taktik erschienen war, hatte sich auch so ein infamer Rezensent darüber hergemacht. Natürlich schickte ich ihm sogleich meine Karte. Nun standen wir denn mit den Schnapphähnen auf der Mensur, und es sollte losgehen. Da senkt er sein Pistol, tritt auf mich zu und spricht: Herr ... ich gebe Ihnen zu bedenken, daß ich Vater von acht Kindern bin. „Ha, das hätten Sie eher bedenken sollen, und schoß ihn über den Haufen!"

Mein trefflicher, heißblütiger Alter! das waren ja nicht meine Wege! das konnte allenfalls der Student Marx, aber der Marx, der eben seinen Beruf erkannt hatte, der konnte das nicht. Der hatte höhere Pflicht und daß Du, lieber Brausekopf, dennoch nicht an mir irre wurdest, das freut mich und danke ich Dir noch heute. — Uebrigens war dieser hitzige und pulversüchtige Krieger der mildeste, menschenfreundlichste Mann. Aber das ist ja eben die furchtbare Folge des Kastengeistes, daß die privilegirte Mordpflicht im Duell selbst den Einsichtigsten und Mildesten

mit Fesseln umstrickt und dahinschleppt, die sich kaum lösen oder zerreißen lassen. Die edelsten und waffenlustigsten Völker, Griechen und Römer, haben vom Privatduell nichts gewußt. Ihr Leben gehörte dem Staat und der Menschheit.

Ich darf von dieser wunderlichen Angelegenheit nicht scheiden, ohne Gerechtigkeit gegen ihren Urheber und gegen mich selbst zu üben.

Gegen mich selbst muß ich aussprechen, daß ich übel gethan, aus Rücksicht auf den Argwohn Spontini's den Prozeß gegen einen Mann anhängig zu machen, mit dem ich befreundet gewesen. Zwar hatte er zuerst die Freundespflicht durch jene öffentliche Anschuldigung verletzt, allein das Unrecht des Einen ist für den Andern kein hinreichender Grund zur Schonungslosigkeit. Das muß um so mehr gegen mich gelten, da die Anschuldigung in mir von Anfang an weder Zorn noch Besorgniß erweckt hatte.

Was aber den Andern betrifft, dessen Namen ich auch jetzt noch nicht preisgeben mag, so würde man ihm Unrecht thun, wenn man ihm absichtliche und bewußte Unwahrheit beimäße. Er war ein Mann vom besten Gemüthe, von vorzüglichen Geistesanlagen. Allein er hatte sich gewöhnt, seinen Leidenschaften, den

Vorspiegelungen seiner Phantasie ohne gewissenhafte Prüfung zu folgen, — eine Richtung, die ihn hinderte, seine trefflichen Gaben zu voller Geltung zu bringen.

Hierzu kam ein schrankenloser, ja ganz halt- und rücksichtsloser Enthusiasmus für Spontini, der sogar die seltsame Folge hatte, daß er viel und mancherlei komponirte, niemals aber, — nicht vier Takte lang sich von Spontini's Weise freizuhalten vermochte, so sehr ihn sein Ehrgeiz überall trieb nach Eigenthümlichkeit zu trachten. Von meinen Aufsätzen über Spontini war er, da er sie jenem günstig fand, mehr als vielleicht Spontini selber eingenommen. Gleichwohl kam keine neue Oper herbei, ohne daß er gestrebt hätte, mich für dieselbe günstig zu stimmen. Dies war mir stets drückend geworden, weil es meine Art und Pflicht war, die Selbstständigkeit meines Urtheils zu bewahren. Am schärfsten trat diese Verstimmung hervor, als die Aufführung des Alcidor herannahte. Meine Abwehr der Einmischung mag ihm als Widerstand gegen sein Urtheil, gegen die Sache selbst erschienen sein. Von da bis zu jenem Punkte in mir einen Feind Spontini's, einen Verschwörer zu sehen, war für seine aufgeregte Phantasie nur ein Schritt. Allerdings hätte ein wenig mehr Duldsam-

keit von meiner Seite gegen die immerhin lästigen Anläufe des Enthusiasten der Besorgniß desselben keinen Raum gegeben und damit die ganze Batrachomyomachie im Keime erstickt. Indeß mir war es mit der Pflicht, die ich bei der Begründung der Zeitung übernommen, unerbittlicher Ernst.

Austritt aus der Rechtslaufbahn.

Lockend und vielfach anregend hatte sich, wie man bisher gesehen, das Leben um mich her gestaltet. Es war aber nicht Verlockung, sondern die immer fester wurzelnde Ueberzeugung, daß man nicht zweierlei, und so weit von einander abführende Wege mit einander vereinen könne, und das, was ich als eigentlichen Beruf immer klarer erkannt hatte, sich nur im Mittelpunkte künstlerischen und literarischen Lebens erreichen lasse, was mich endlich entschied, zuerst unbestimmten Urlaub, dann Entlassung vom Kammergericht zu nehmen. Anstellung, wie die gewöhnliche juridische Laufbahn sie mit sich brachte und E. T. A. Hoffmann mir hatte anbahnen wollen, war mir schon von Naumburg her unannehmbar erschienen. Es gab noch eine einzige Richtung, die mich ökonomisch sicher gestellt und mir Muße zu meinen Arbeiten gelassen hätte; das war die Laufbahn eines Auditeurs und zwar in Berlin. Zweimal kurz nach einander eröffneten sich solche Stellen. Der damalige General-Auditeur, Präsident von Braunschweig, erkannte

beidemal meinen Anspruch für begründet; allein beide Male traten mir Bewerber zur Seite, die für Berlin zu bevorzugen, Anlaß war. Es sollte mir aber damit kein Unrecht geschehen; und so wurde mir im ersten Falle eine gleiche Anstellung in Erfurt oder Magdeburg, im andern eine Anstellung als Garnison-Auditeur in Stralsund, diese in Verbindung mit einer Notariatsstellung angeboten. Präsident von Braunschweig schätzte das Gesammteinkommen der stralsunder Stelle auf mehr als 2000 Thaler. Ich dankte — und nahm nun meine Entlassung. Für einen ganz Unbemittelten, der obenein seine Eltern zu erhalten hatte, war der Entschluß nicht leicht. Allein, die Zwitterstellung in das Unbestimmte hinaus ohne wesentlichen Nachtheil für meinen Beruf festzuhalten, war augenscheinlich unausführbar. Wie wär' es auch möglich gewesen, in Stralsund oder sonstigen Provinzialstädten ohne Universität, ohne Bibliothek, ohne Oper meine Plane, die sich immer entschiedener in künstlerischer und wissenschaftlicher Richtung ausgebildet hatten, zu verwirklichen!

War nun mit meinem Austritte die auf das Rechtsfach verwendete Zeit und Arbeit fruchtlos, verloren? — Keineswegs. Wieder ward ich inne, daß

Alles, was uns zufällt, zu unserm Besten gereicht, wofern es nicht Folge eigener Schuld ist und wir mit unbeugsamen Wollen dem uns gesteckten Ziel, wie eigenes Bewußtsein und Verlangen es gefaßt, durch alle Hemmnisse zustreben. Ich war nach meiner Anlage und der plan- oder ziellosen Entwickelung, der ich ohne meine Schuld verfallen, sehr zum Phantastischen hingeneigt und streng gehaltenem Streben abgewendet. Was auf Gymnasium und Universität für die Schulung zu strengem Denken und Handeln geschieht, hätte nicht genügt, mich zu fester Richtung und Ordnung zu erziehen. Da kam nun erst das römische Recht mit seinen eisernen Konsequenzen, dann die Rechtsausübung, in der jedes Abweichen ein Unrecht, ein Rechtsbruch war. Dieser doppelten Schule bedurfte es, mir Festigkeit und Haltung zu geben, wie ich sie für mein Wirken nöthig hatte.

Ich schied.

Uebrigens hatte ich bereits meinen Erwerb in musikalischer Beschäftigung gefunden; ich hatte Klavier- und Gesangunterricht zu ertheilen begonnen.

Eigenthümlich begünstigte mich dabei das Glück.

Ich war kein Sänger von Auszeichnung, habe auch niemals große Sänger gebildet, oder große

Stimmen entwickelt. Erst viel später erkannte ich, daß das Letztere in der Form des Privatunterrichts, bei zwei, höchstens drei Lektionen wöchentlich, gar nicht zu erlangen ist, sondern unablässige Schulung fodert. Allein ich trachtete, jeden Zögling in einen Kreis von Leistungen zu führen, denen er nach seinem Stimmvermögen gewachsen war. Hierzu die Stimme zu befähigen, Gemüth und Geist zu erschließen, das erkannte ich für meine eigentliche Aufgabe. Hiermit stand ich übrigens keineswegs allein. Jenes Metier der Stimmbildner, die zwei, vier und mehr Jahre ausschließlich mechanischer Beschäftigung fodern, um, nach dem sublimen Ausdrucke Eines aus ihrer Mitte, das „Instrument" zu bilden und dann den längst erloschenen Funken mit Vorschriften bei jeder Note, — stark! zögernd! gestoßen! schmelzend! erhaben . . . wieder anzublasen, war damals noch nicht im Schwange. Unter dem Einflusse der eben vorübergegangenen oder noch unter uns lebenden Tondichter konnte auch der Unterricht sich nicht anders als künstlerisch gestalten. So stellten wir Lehrer ganze Reihen von Zöglingen auf, die alle für künstlerische Gaben befähigt und jeder in seiner geistigen und stimmigen Eigenthümlichkeit bewahrt waren, nicht, wie später

oft, nach einem unabänderlichen Formular in trostlose Einförmigkeit der Stimme und Auffassung gebannt. So habe auch ich zwar Sängerinnen gebildet, die fähig und würdig waren, Händel und Gluck zu singen; aber auch andere, die nicht über das einfache Lied hinausgelangten.

Auch das Letzte hatte bisweilen seine Schwierigkeiten. Bei meiner ersten Gesangschülerin ward ich bald gewahr, daß sie gar nicht wußte, was sie eigentlich singe. Ich gab ihr also auf, mir jedesmal zuvor den Inhalt des Gedichts anzugeben. Nun kam bald die Reihe an irgend eine Komposition des „König von Thule." Im Verfolg der Erörterung kam ich dann an die Schlußstrophen:

„Die Augen gingen ihm über,
Trank nie einen Tropfen mehr."

und fragte nach deren Sinn. Ein verschämtes „Ach!" und ein zweites „Ach!" stieg aus der beklommenen Brust hervor. Endlich, auf mein freundliches Zureden, stammelte das liebe Kind: „Er war betrunken!" Sie war erst achtzehn Jahre alt.

Als Klavierlehrer hatte ich wenigstens zehn bis zwanzig Lehrer mir zur Seite, die mich an Virtuosität weit übertrafen, zum Theil jährlich in öffentlichen

Konzerten spielten. Gleichwohl begünstigte mich auch hier der Erfolg so weit, daß ich wohl zufrieden sein konnte. Es war vielleicht mein Streben, die Schüler in den Sinn und Geist der Komponisten einzuführen, welches diesen Erfolg bewirkte. Auch in diesem Gebiete zeigte sich ein wesentlich verschiedener Geist im Gegensatze zu der heutigen Zeit. Wohl hatte Beethoven in seinem geringschätzigen Zorne gegen die „Klaviermeisters“ Recht, die er insgesammt als seine Feinde betrachtete. Er bezeichnete mit dem Namen bekanntlich diejenigen Spieler und Lehrer, denen das Klavier und die technische Fertigkeit über alles ging, und die dafür Zeit und Nervenkraft, Geist und echte Kunstbildung der ihnen Vertrauenden unbedenklich zum Opfer brachten. Man ging damals noch nicht darauf aus, Jeden, der das Klavier anrührte, zu einem Wundervirtuosen aufzuziehen. Was mich betrifft, so hatte ich mir als Ziel festgestellt: abgesehen von dem, was für die technische Ausbildung jedes Schülers an Fingerübungen und wenigen, aber mit großem Bedacht, zu ganz bestimmtem Zweck auserwählten, oder nach dem jedesmaligen Bedürfnisse des Schülers selbst verfaßten, Etüden, nothwendig war, jeden Zögling in der Literatur seines Instrumentes einheimisch zu machen.

Wer nicht allzufrüh ausschied, der mußte in den Werken Beethoven's und Bach's (Händel's Klaviersachen waren mir damals noch fern geblieben), Haydn's und Mozart's einheimisch sein, von Dussek und Louis Ferdinand, so wie von Moscheles u. A. wenigstens das Bedeutendere kennen gelernt haben; — natürlich ging praktische Ausführung mit theoretischer Erläuterung Hand in Hand. Was ich in späterer Zeit als Auswahl aus Bach gegeben, so wie die Erläuterungen dazu und zu der chromatischen Phantasie hat seinen Ursprung in jener Zeit. Auch hierin stand ich unter meinen Genossen im Lehrfache keineswegs allein. Das Bestreben, den Schüler zu dem Besten, statt zu dem Schwierigsten hinzuführen, war ein ziemlich allgemeines.

Ein dritter Lehrzweig wurde mir von außen angeboten, an ihn sollte sich Bedeutsames für mich knüpfen. Ludwig Berger, der erste Klavierlehrer Berlins, durch geistvolle Klavierkompositionen und seelenvolle Lieder weithin beliebt, schickte mir nacheinander mehrere seiner Schülerinnen zu, um sie im „Generalbaß" zu unterrichten. Man hatte damals noch die Meinung, daß dies zur tiefern Verständniß der Kunst führe. Ich gab denn einer dieser Damen

nach der andern den herkömmlichen Generalbaßunterricht.

Einmal meldete sich, wieder von Berger gesandt, ein Fräulein Romberg und begehrte den beliebten Genaralbaßunterricht. Sie war eine von jenen sinnvollen Schönheiten, deren geistiger Gehalt nicht gleich zum Bewußtsein des äußern Reizes kommen läßt. Ich tischte ihr denn die schale Speise vom Akkord- und Umkehrungswesen und den Ziffer-Mysterien auf. Als sie mir aber am Schlusse des ersten Monats ein Röllchen harter Thaler in die Hand drückte, meinte ich, in die Erde sinken zu müssen; mich überkam das volle Gefühl eines ertappten Diebes. Und diesem edel gestalteten, edel strebenden, mir vertrauenden Mädchen sollte ich einen Stein statt des geistigen Brodtes in die Hand legen! Was wollte sie denn? sie begehrte Aufschluß über das inwendige Leben in unserer Kunst. Sie wollte schauen, wenn nicht vielleicht Hand dabei anlegen, wie das flüchtige Tonelement im Menschengeiste feste Gestalt erhielte. Gewährte das jener staubige Trödel des Generalbasses? hatte er mich gefördert, oder nicht vielmehr mich verwirrt und gelähmt? —

Es kostete mich eine schwere Nacht des Kampfes

und Ringens, dann schaute ich klarer. Die Wege des Lebens, die Melodien der einen oder mehreren Stimmen, wie sie seligen Friedens voll sich zu einander gesellen oder im Hader alles irdischen Daseins gegen einander sträuben und kämpfen, — was ich selber als mein eigener Führer im Tonreigen geschaut und gedacht: das, das konnte einzig ihr frommen! das mußte ich ihr geben, oder als Dieb vor ihrem edel fragenden Antlitz entweichen!

Die Nacht entschied. Sie trug den Keim der Kompositionslehre in sich. Vielleicht hat mancher sinnige Leser später bei der Durchsicht jenes Buches geahnt, daß nicht der kalte Verstand, sondern heißes Empfinden und ein gewisses, unbeschreibbares Hineinleuchten der ewig einen Schönheit es erweckt hat. Von irgend einer persönlichen Neigung leidenschaftlicher Natur war dabei gar nicht die Rede.

Das Werk übrigens sollte noch manches Jahr warten. Erst probte ich mein neues Verfahren an einzelnen Schülern, dann ward das System auf der Lehrstätte der Universität vollendet. Vorläufig war mir wichtiger, was mich auf der Kompositionslaufbahn förderte. Daß ich nie aufgehört zu komponiren, versteht sich. Das bedeutendste Unternehmen auf

diesem Felde war die Komposition des 137. Psalms für Chor und Orchester. Dieses Gedicht, in dem die Glut unversöhnlicher Rachgier aufflammte, wie nur der Orientale, der gequälte Hebräer sie hegen kann, durchloderte mich, daß ich mich wohl dem Dichter nahe gehoben fühlen konnte. Allein die Kunstbildung entsprach nicht der geistigen Anregung. Ich selbst erkannte das und das Werk durfte nicht in die Oeffentlichkeit. Gleiches Schicksal hatte eine Symphonie.

Die wichtigste Erweiterung meiner Bildung für Komposition ging seit lange, fast unbewußt, auf Instrumentation. Viel hatte ich gehört, öfter gestritten um Spontini, manche Partitur hatte ich erworben. Unter ihnen brachten mich zunächst Symphonien von Haydn zum Nachdenken. Seltsam! dieser Alte mit seinem kleinen Orchester wußte so bunt zu färben, so charaktervoll zu malen, vollführte mit seinen zwei kleinen Trompeten einen so prahlhaften Lärm, daß man Spontini's große Schallbühne mit ihren vierundzwanzig Trompeten nicht eben gewaltiger nennen konnte. Wie ging das zu? — Er verstand, war meine erste Antwort, die Kunst der Maler, das Licht auszusparen, dem höchsten Punkte das volle Licht zu

geben, von da ab — nicht etwa in Rembrandt'sches Dunkel hinabzufallen, sondern in anmuthvoller Abstufung das Spiel des Lichts und des Farbenglanzes bis zum Finster durchzuführen.

Allein solche an der Oberfläche hingleitende Betrachtung kann den Künstler, oder der es werden will, nicht befriedigen. Wie hat er es gemacht? — Das ist die Frage, die der Künstler sich jedem Meisterwerke gegenüber vorlegen muß, und die ich mir mit großem Ernst und unabläßig stellte.

Vor allem waren die Partituren und das Wenige, was es damals von theoretischer Anleitung gab, zu Rathe zu ziehen. Indeß das Alles hätte nur zur Nachahmung der vorhandenen Kompositionen geführt. Es trieb mich ein feurig Verlangen, tiefer auf den Grund zu gehen; Klang und Art jedes Instruments, dann aber die Zusammenschmelzung zweier oder mehrerer zu einem neuen Klangkörper, das mußte erforscht werden. Damals hätte man mich auf allen Wachtparaden und in allen Gartenkonzerten finden können. Ob meine lieben Kollegen einen einfältigen Walzer oder eine prächtige Ouvertüre spielten, war mir ziemlich gleich; ja ich achtete kaum auf den Inhalt, wußte vielleicht nicht immer, ob da vor mir diese oder

jene Tonart, Dur oder Moll, erklänge. Mein ganzer Sinn war bald auf dieses, bald auf jenes Instrument gerichtet und nur darauf; ich vernahm nichts als, wie der Klang desselben, wie er in der Tiefe, in der Höhe, in der Mitte war, wie weit die Schallkraft reiche, welche Tonfiguren hervortraten und wie sie gerade von diesem Instrumente aus wirkten. Dann spannte ich meine Vorstellungskraft, um zu errathen, wie der Klang verbundener Instrumente sich gestalten möge? und prüfte nun meine Vermuthung, sobald mir dieser Zusammenklang thatsächlich gegenüber trat.

Oft fragte ich diesen oder jenen der Musiker um sein Instrument und dessen Weise. Stets erhielt ich bereitwilligste Auskunft. Ja, oft kamen diese vielbeschäftigten Männer zu mir, dem unbekannten jungen Menschen, auf das Zimmer, die Hornisten, beladen mit ihren Einsatzbogen (Ventilhörner gab es noch nicht) und bliesen mir auf meine unermüdlichen Fragen die Antwort unermüdlich vor. Von Gewinn war dabei nicht die Rede; ein solches Anerbieten hätte sie gekränkt. Sie kamen echt kunstbrüderlich meinem Antheil an ihrem Instrument mit ihrem Antheil an meinem Streben entgegen. Früchte dieses Wechsel-

verkehrs sind in meinen Kompositionen und in meiner Lehre von der Instrumentation enthalten.

Jetzt sollte abermals meine Lehrerstellung den ersten Anlaß geben, das Erlernte und Ersonnene thatsächlich zu bewähren.

Im Hause des Geheimrath Naumann sollte die silberne Hochzeit gefeiert werden. Der nachherige Schwiegersohn desselben, später Kammergerichts-Präsident, Bonseri, ordnete die Festlichkeiten, in deren Reihe eine pantomimisch-dramatische Darstellung nicht fehlen durfte. Ich, als Freund Bonseri's und Lehrer im Hause, übernahm die Musik zu liefern und setzte eine Reihe Orchesterstücke, voran eine Ouvertüre. Seltsam war die Beschränkung, der ich mich zu fügen hatte. Das Orchester gewährte nur für zwei Violinen, Bratsche, Violoncell und Baß, eine Flöte, eine Klarinette, ein Fagott und zwei Hörner den nothwendigen Raum. Allein, da es einmal nicht anders ging, war ich guten Muthes. Ich erinnere mich, daß meine beiden Hörnchen durch eigenthümliche Stellung und Führung in einem feierlichen Moment ganz posaunenhaft wirken mußten. Bald war die Komposition fertig.

Da überfiel mich ein ängstliches Bedenken, ob auch Alles, was ich ersonnen, die rechte Wirkung

haben würde? Neben dem Ehrgeiz, und vor ihm sprach die Sorge für das Gelingen des Festes, und nicht lange vorher hatte ich eine gar bedrohliche Nachricht von Löwe erhalten. Der war Musikdirektor in Stettin geworden, hatte dort zum Antritt seines Amtes eine Kantate mit Orchesterbegleitung aufgeführt und schrieb mir in seiner unveränderten kindhaften Einfalt: „Na, sehen Sie Marxchen, das war ganz ein verfluchtes Ding. Wo ich mir einen großen Effekt eingebildet hatte, da kam gar nichts; und wo ich mir gar nichts gedacht hatte, da klang es ganz charmant und schön." Dies fiel mir jetzt schwer auf's Herz. Wie, wenn ich mich auch nach beiden Seiten geirrt hatte — und Aufschub war nicht möglich — ich wußte mir nicht anders Rath, als daß ich meinen musikverständigen Freund G. Nikolai nebst hinlänglichem Notenpapier mit in die Probe nahm, damit das etwa Umzuschreibende von seiner und meiner Hand schleunigst ausgeführt werde. Allein es war keine Nachhülfe nöthig; alles klang, wie ich mir vorgestellt hatte und meine Sorge wich erhöhtem Vertrauen.

Erste Schritte in die Oeffentlichkeit.

So viel hatte ich in Berlin schon gelernt, daß es mißlich, wo nicht unmöglich sei, als junger Komponist mit einer großen Oper Aufnahme zu finden. Eine Oper von Hummel, der als Pianist und Komponist hoch angesehn, und damals als Kapellmeister in Weimar angestellt war (ich glaube sie hieß Mathilde), war in Berlin von der Theaterdirektion zur Aufführung bestimmt worden und wartete nun schon sieben, oder neun Jahre ihrer Auferstehung. Wie lange hätte ich unbekannter Neuling harren müssen, wenn ich überhaupt einen Anspruch auf Warten errungen hätte. Ohnehin fehlten mir für die ernste, tragische Oper, zu der ich mich einzig gestimmt meinte, Gedicht und Dichter; nur der Drang zum Schaffen war stets rege.

Ein zufälliger Anstoß entschied.

Ich fühlte mich eines Morgens unwohl, wollte mich ausruhn und schickte zu meinem nachbarlichen Freunde Sietze, — er möge mir irgend ein leichtes Buch senden. Ich erhielt einen Band von Goethe. Auf dem Sopha liegend blätterte ich ihn durch und stieß auf das Singspiel Jery und Bätely, das ich zufällig noch nicht kannte. Ohne besondern Antheil fing ich an zu lesen. Da faßte mich bei dem kleinen Gedicht:

Gehe!
Verschmähe . . .

die Stimmung und Melodie des Augenblicks unabsichtlich und fast unwissentlich. Ich langte ein Notenblatt herbei und zeichnete die Weise auf. Sogleich war Krankheit und Alles vergessen. Als einige Stunden später Sietze kam, nach mir zu sehn, hatte ich die ersten fünf Gesänge komponirt. Er gab ihnen Beifall und schon bedurfte es seines Zuredens nicht mehr, — das ganze Singspiel ward, bis auf die Ouvertüre, in ein paar Wochen vollendet, — nur im Entwurfe, aber mit bestimmter Vorstellung der Instrumentation.

Frühere und spätere Unternehmungen waren nie zur Verwirklichung gekommen, ohne daß ich sie zuvor

längere Zeit in mir hatte reifen lassen. Diesmal war das Ganze gleichsam aus dem Stegreif und ohne vorherigen Entschluß entsprungen, ich wußte kaum wie. Nun erst, von Freunden und Musikverständigen angeregt, beschloß ich, das Werk zu öffentlicher Aufführung darzubieten. Die Partitur der Gesänge, zuletzt die Ouvertüre, lag bald vollendet vor mir.

Ich kann wohl sagen, daß ich von Goethe's Dichtung erfüllt war und daß mir jeder, vom Dichter für Komposition ausersehene Moment tief in das Herz gedrungen war. Allein Eins kam mir nicht zum Bewußtsein, als bis es zu spät war. Diese Gesänge des großen Dichters, so innig, so charakterwahr, sind für Komposition — unbrauchbar; sie sind zu kurz, um dem Musiker Raum zu geben für tiefere, oder nur bestimmte Wirkung; und wiederum sind sie zu charaktervoll und tiefgreifend, als daß man sie flüchtig nach Art des Vaudeville oder Liederspiels leicht abfertigen könnte. Das Letztere hatte Reichardt versucht, und der würdige, herrliche Alte durfte es in seiner, der vormozartischen Zeit, in welcher Liederspiel und Operette gar nicht mit Ernst und Tiefe, sondern als ein artiges „Musenspiel“ behandelt wurden. Mozart hatte uns auf andere Wege gewiesen. So

konnte auch ich nicht anders, als mich diesen innigen Momenten, die der Dichter flüchtig, wie den ersten Strahl der jungen Sonne emporleuchten läßt, mit Innigkeit und gänzlicher Vertiefung hinzugeben. Allein der Widerspruch des geflügelten Wortes und der weiligen Melodie blieb bestehn und mußte sich vom Theater her fühlbar machen.

Dazu kam — eine Sünde von meiner Seite, ein Vergehen an dem, was ich für wahr und recht erkannt. Von meinem musikalischen Freunde Nikolai, der für meine Komposition lebhaften Antheil gefaßt, ließ ich mich bestimmen, da und dort Einiges zuzufügen, das den Sängerinnen Gelegenheit gab, ein wenig Koloratur zu zeigen. Ohnedies, meinte er, würde ich keine Sängerin bereit finden. So ging denn meine Partitur der Musikdirektion zu und ward angenommen. Jetzt sollt' ich am Kleinen lernen, daß es leichter ist, eine erste Oper zu schreiben, als zur Aufführung zu bringen.

Nachdem die Oper angenommen war, besuchte mich Kapellmeister Seidel, Mitglied der Direktion, welche angenommen hatte, und bezeichnete mir eine Reihe von Stellen, deren Instrumentation ihm unstatthaft schien. Ich mußte mich schriftlich verpflichten,

die Kosten der Ausschreibung zu tragen, wenn die Instrumentation sich nicht bewähren sollte. Besonderes Aergerniß nahm der ganz wohlwollende Mann an der Begleitung des ersten Liedes:

„Singe, Vogel, singe . . .“

in der ich die Flöten in die zweite und die Geigen in die dritte Oktave gelegt hatte. Die Instrumentation erwies sich übrigens ganz meinen Absichten gemäß und, wenn auch vom Gewohnten vielfach abweichend, doch durchaus kunstmäßig.

Hierauf machte ich dem Generalintendanten Grafen Brühl meinen Besuch. Er nahm mich freundlich auf, erklärte mir aber, er könne durchaus nichts für mein Singspiel, sondern werde alles Mögliche gegen die Aufführung desselben thun. Zwar habe er nicht das Mindeste gegen mich oder meine Komposition, allein sein verewigter Freund Reichardt habe bekanntlich dasselbe Gedicht in Musik gesetzt und dessen Komposition sei Eigenthum des Theaters; es könne ihm nicht lieb sein, eine andre an deren Stelle treten zu sehn. Ich erinnerte in aller Bescheidenheit, daß Reichardt's Singspiel schon seit einer Reihe von Jahren von der Bühne verschwunden sei. „Ich werde es sogleich in Scene gehn lassen,“ war seine

schnelle Antwort. Es geschah, fand aber nicht den mindesten Anklang und mußte nach einmaliger Aufführung für immer zurückgelegt werden. Jetzt kam meine Komposition an die Reihe, — das heißt, nach mancherlei Verzögerungen.

Der Abend der Aufführung erschien und ich fand mich hinter der Scene ein. Daß die Komposition keinen entscheidenden Erfolg haben könne, hatte ich bereits erkannt, seitdem mir die Unangemessenheit des Gedichts für musikalische Behandlung einleuchtend geworden und meine Versündigung gegen die eigne Ueberzeugung mir den heitern Sinn getrübt hatte. Allein Furcht oder Besorgniß blieb mir fern; ich hoffte jedenfalls zu lernen.

Nun sollte ich erfahren, daß ich mir bereits Feinde genug gemacht hatte, und zwar durch meine Aufrichtigkeit in der musikalischen Zeitung, von der bald die Rede sein wird. Vor der Aufführung trat eine unsrer ersten Sängerinnen, Frau Seidler, mit der Frage zu mir: „Nun, schlägt das Herz noch nicht?" Ich fragte verwundert, warum? und sie machte mit ihren Füßchen die Pantomime des Auspochens mit so viel Bosheit, ach, und so viel Reiz in dem fast griechischen Gesichtchen, daß ich nichts als Bewunde-

rung und Vergnügen empfand. Ich hatte die vollendet schöne Frau mit der Silberstimme und ihrer unfehlbaren Glockenreinheit und Koloratur stets bewundert und in meinen Berichten gebührend anerkannt, aber auch nach meiner ehrlichen Ueberzeugung ausgesprochen, daß sie nicht mit voller Hingebung und Leidenschaft in den Sinn größerer Partien eindringe. Dies konnte mir nicht verziehn werden.

Diesmal kam es anders. Kein Zeichen des Mißfallens ward vernommen und weit über die Hälfte der Musikstücke fand lebhaften Beifall. Ganz gewiß gehörte derselbe zum größten Theile der Leistung der Ausführenden, der glühenden Schulz, dem edelsten Tenor, Bader, dem launigen Spiel und Gesang Blume's.

Das mag Dem und Jenem unerwartet gekommen sein; man mußte nachhelfen. Bei der zweiten, ziemlich lange verzögerten Aufführung setzte die Ouvertüre ihren blos von aushaltenden Blasinstrumenten zu intonirenden Akkord, der sie eröffnet und einleitet, ohne Baß und Grundton ein, — man hatte die Schlüssel zu dem Fagottkasten versteckt. In einer Scene, wo der Gesang Bäteli's zum geöffneten Fenster ihrer Hütte hinaus erschallen sollte, fand sich

das Fenster vernagelt; eine Zeitlang, bis die Sängerin um die Hütte herum auf die Scene gelangt war, vernahm man nichts, als eine ziemliche Reihe von Takten hindurch, die rollende Begleitungsfigur der Geigen. Genug von diesen Possen. Das Singspiel ward zurückgelegt; die Ouvertüre ward noch einigemal, ohne mein Zuthun, vor das Publikum gebracht.

Graf Brühl zeigte mir nun freundliche Bereitwilligkeit, wenn sich Gelegenheit fände, mich zu fördern; und schon meinte ich eine solche gefunden zu haben. Offenbar im Nachklang jener Mittheilungen der Hendel-Schütz über die Kopenhagener Ballete, hatte ich den Plan zu einem Ballet gefaßt und die Komposition schon auf eigne Hand begonnen.

Mein Stoff war Achilles auf Skyros.

Beim Aufgehn des Vorhangs erblickte man eine heitere Gegend, die sich nach dem Meere hin senkte. Deïdamia mit ihren Gespielinnen erging sich im heitern Reigentanz, unter ihnen Achill auf der Gränze vom Knaben- zum Jünglingsalter in Mädchenkleidung, bunten Kopfschmuck durch die kurzen Locken geschlungen. Eines der Mädchen weiset plötzlich hinaus auf das Meer, alle schauen dahin, es zeigen sich fremde

Schiffe, Gesang der Rudernden (Hörner und Fagotte sollten ihn vorstellen) schallt über die sanftschaukelnden Wogen. — Dieser Satz klang in mir nach und gab das erste Motiv zu jenem Wogengesange im ersten Finale des Mose. Im Ballet steigt nun Odysseus mit den Seinen an das Land. Die Mädchen sind schon zurückgeflohen und haben Achill, der sich sträubt, mit sich hinweggeführt. Da naht vom Lande her der König im Friedensgewande; aus den Schiffen wird auf Odysseus Wink köstliches Frauengeschmeide aller Art mit Prunkgewändern und Allem, was Mädchen anlocken kann, herbeigeschafft. Deïdamia und die Mädchen wagen sich erst schüchtern, dann muthiger heran, bewundern die köstlichen Gaben, strecken verlangend die Hände nach Dem und Jenem. Deïdamia wagt zuerst ein fließendes Purpurgewand zu ergreifen und die Dienerinnen eilen geschäftig herzu, das Fürstenkind fürstlich zu schmücken. Aber indem der herrliche Purpur sich entfaltet, wird unter ihm ein blitzendes Schwert in edelsteinfunkelndem Waffengürtel sichtbar. Achill erblickt es, stürzt sich darauf, schwingt es nach Heroenart um sein Haupt. Schnell bringen Odysseus Begleiter den hellgeschliffenen Stahlschild herbei. Achill schaut hinein, reißt

den Weiberschmuck des bunten Gebänders vom Haupte, dem nur der Helm mit hoch herab drohendem Helmbusche geziemt, und alle Hellenen umdrängen ihn jubelnd und huldigend. Er ist erkannt, von dem allein Ilions Sturz und das Heil der Hellenen zu erwarten ist. Auf dem unabsehbaren Gewoge des grünlichen Meers nahet wellengetragen Thetis, die schwerbekümmerte Mutter, mit großem Gefolge der Nereiden. Vergebens ist ihre Warnung, ihr Flehn: er möge bei Deïdamia im heitern Kreise der Jungfrauen weilen, draußen erwarte ihn mit dem Ruhme das frühe Grab. Auch die Geliebte naht mit den Gespielinnen, der greise Fürst streckt flehend die Hände nach dem Jüngling aus, die Hellenen unschlüssig, schwanken. Da rollt fernher Zeus Donner, auf lichter Wolke zeigt sich Pallas Athene, die Waffenfrohe. Hermes, der Bote, winkt hinaus, wo die Götter das Schicksal des Heldenjünglings vollenden werden. Die Hellenen führen, dem künftigen sichern Siege schon jetzt entgegenjubelnd, ihren Helden den Schiffen zu

Dies waren die Grundlinien meines Ballets. Thörichte Schwärmerei! Hatte ich nicht eben Kia-King aufführen sehen, mit seinen Schaaren grotesker

Chinesen, die wackelnd oder in Kreuz- und Quersprüngen sich sinnverwirrend herumwarfen und zuletzt den Laternentanz mit tausendfarbigen Papierlaternen ausführten, zum nimmer endenden Jubel der schaulustigen Menge? Graf Brühl schenkte meinem Vorschlage lebhaften Antheil, wies mich aber (ganz in der Ordnung) wegen des Weitern an den Balletmeister, Laucheri hieß er, wenn ich nicht irre. Dieser hörte mich freundlich an und erzählte mir nun zwei seiner Entwürfe (im Geschmack des Kia-King) die vorerst in Scene gehen würden und an denen ich abnehmen könne, was dem Ballet angemessen sei. Ich war aufgeklärt und entsagte.

Nach einer andern Seite hin öffnete sich für meine Bethätigung ein neuer Schauplatz.

Wilibald Alexis hatte eine Preis-Novelle von 60 oder 70 Zeilen verfaßt und dieselbe für das eben entstandene Königstädter Theater zu einem Melodram benutzt. Der Inhalt war die Liebe eines jungen französischen Offiziers zu einer edlen Polin, die sich bei dem Durchzug der großen Armee nach Rußland in Warschau entzündet hatte und bei dem Rückzuge der Armee ihr trazisches Ende nahm. Irre ich nicht, so starb der todtwunde Krieger zu den

Füßen der Geliebten. Die Novelle übrigens war talentvoll und ergreifend; vom Melodram konnte ich nicht so günstig urtheilen, meinte auch vorher zu sehn, daß dasselbe sich so wenig auf der Bühne behaupten würde, wie alle Arbeiten dieser Art. Allein der Dichter, mir befreundet und für meine Pläne willfährig, trug mir die Komposition an, und ich wäre gar nicht im Stande gewesen, eine Gelegenheit zu meiner Uebung zu versäumen.

Die Liebe des Paares war der Hauptinhalt für die Bühne; den Hintergrund bildete der riesengroße Heereszug und sein Untergang. Dies erkor ich mir als Hauptaufgabe für die Musik; besonders Ouvertüre und Zwischenakte hatten diese Momente zu bezeichnen. Die Komposition schien nicht zu mißfallen; das Melodram verschwand, wie ich vorausgesehn, nach wenig Aufführungen.

Das letzte dramatische Unternehmen war ein Festspiel zur Vermählung des damaligen Prinzen von Preußen, Undinens Gruß. Ich hatte die Personen des berühmten Zaubermärchens für eine ländliche Scene benutzt; mein Vorschlag gewann den greisen Dichter Fouqué, der seitdem mich immer seinen „lieben Kriegskameraden" nannte. Wenigstens er

war in den Befreiungskriegen ein wackerer Kriegskamerad gewesen, — wenn auch ich damals noch nicht reif war, sein Kamerad zu sein. Unser Werk ward am Festtage aufgeführt und hatte den gewöhnlichen Erfolg solcher Gaben.

Anfang der schriftstellerischen Laufbahn.

In den ersten Wochen meines berliner Aufenthalts war ich, im Begriffe mit meinen Akten zum Kammergericht zu gehn, plötzlich in halber Ohnmacht umgesunken. Aufregung und Anstrengung hatten mich überwältigt. Der erste, der zufällig in meine Wohnung trat, war Nikolai. Durch ihn gelangte die Nachricht mit meinen Akten zum Kammergericht.

Bald rollte ein Wagen vor mein Haus und ein mir Unbekannter, dem Wohlwollen und Theilnahme aus jedem Zuge sprachen, trat zu mir ein. Es war der Kriminaldirektor Hitzig. Er sei, sprach er, ebenfalls auf dem Kammergericht angestellt, habe von meinem Unfall gehört und biete mir, der in der fremden Stadt vielleicht ohne Verbindung sei, Rath und Beistand an; seine Börse sei für mich offen. Mein Uebel, das fühlte ich sicher, war schon überwunden; auch der

Unterstützung bedurfte ich nicht, aber die edle Menschenfreundlichkeit gegen einen ganz Unbekannten rührte mich und erfüllte mich mit Freude und inniger Dankbarkeit.

Mittlerweile war E. T. A. Hoffmann gestorben. Seine Erzählungen waren damals der Gegenstand allgemeiner Bewunderung in Deutschland, wie sie später den Hauptanstoß zur Entstehung der romantischen Schule in Frankreich gaben. Lange vor Goethe und Schiller war Hoffmann in Frankreich einheimisch geworden. Allein er war nicht blos Dichter, er war auch Komponist, hatte mehrere Dramen mit Musik ausgestattet und seiner Undine war vor kurzer Zeit auf dem Berliner Theater großer Beifall zu Theil geworden. Damit noch nicht genug, erwies er sich als geschickter und geistreicher Portrait- und Karrikaturen-Zeichner; nur war nicht zu leugnen, daß seine Portraits, z. B. mehrere Zeichnungen von Blücher, ganz unverkennbar an den andern Zweig seiner Zeichenkunst streiften. Dazu war er ein trefflicher Jurist; seine Relationen wurden oft in der Session mit Bewunderung gehört, wenngleich zur selben Stunde Aktenblätter mit den ergötzlichsten fratzenhaftesten Zerrbildern unter den Räthen umher-

liefen, in denen man bald diesen, bald jenen Kollegen zu errathen meinte. Jetzt, nach einem wechselvollen Leben, war er also Kammergerichtsrath. Die Stylisten nicht, wohl aber die preußischen Juristen hätten seine Stellung aus seinem Styl errathen müssen; denn seine Erzählungen, so geistreich und phantastisch sie sind, tragen den Stempel der damaligen Juristenschreibart, bis zu ihrer unbehülflichen Gepreßtheit und bis zu den herkömmlichen Wendungen des Metiers, unverkennbar an sich.

Ich weiß nicht, ob es mir damals zum Bewußtsein gekommen; aber dieser nach so vielen Seiten hin strebende Mann hätte mir ein verlockendes oder warnendes Beispiel für mein eignes Streben und Leben sein können. Seine Leistungen, denen ich wie Alle Bewunderung zollte, konnten Nacheiferung erwecken, wiewohl ich nie für solche empfänglich war, vielmehr stets innerm Antriebe folgte. Allein zu gleicher Zeit konnte nicht verborgen bleiben, daß selbst die reiche Begabung dieses vielseitigen Mannes nicht genügte, nach so verschiedenen Richtungen hin zu befriedigen. Zuletzt führte so überhäufte und wechselvolle Bethätigung zu dem Bedürfniß steter Aufreizung und Ueberreizung und endlich in qualvollen Tod.

Nun war er aus aller Unruhe und Pein erlöst und Hitzig, sein Freund, übernahm es, den literarischen und musikalischen Nachlaß zu ordnen.

Begierig, dem trefflichen Manne, der mir so wohlthätig genaht, meine Dankbarkeit zu beweisen, bot ich ihm meinen Beistand für den musikalischen Theil an. Was Pflicht gegen ihn war, sollte sich in Wohlthat für mich verkehren. Hitzig übergab mir Hoffmann's hinterlassene Musikwerke und foderte mich auf, eine Charakteristik Hoffmann's als Musiker zu der Biographie zu liefern, die er selber verfasse. Dies war der erste erheblichere Aufsatz, der von mir in die Oeffentlichkeit gelangte.

Zugleich gewährten die hinterlassenen Schriften einen unerwarteten Einblick in Hoffmann's Musikbildung.

Daß er nicht gründlich unterrichtet sein müsse, hatte ich schon aus seiner Erzählung vom „Ritter Gluck" zu errathen geglaubt. Er rechnet es da Gluck als geniale Freimachung vom Schulzwang an, daß derselbe in der Ouvertüre zur aulidischen Iphigenie das Orchester in Oktaven führt, was bekanntlich gar nicht in die Reihe der Oktavenverbote fällt. Jetzt kam mir der schriftliche Beweis in die Hand, daß

Hoffmann selbst das Bedürfniß gefühlt, seine Bildung für die Setzkunst zu ergänzen. Er hatte Mozart's Requiem Satz für Satz und mit einer fast sklavischen Anschließung nachgebildet; — ich weiß nicht mehr, zu welchem Texte. Ach! auch ich hatte ja schon in Halle denselben Weg genommen. Als Marpurg mich über den Fugensatz im Zusammenhange unberathen ließ, hatte ich bald diese, bald jene Fuge aus dem wohltemperirten Klavier nachzuahmen versucht, aber stets wieder abgelassen, da ich die Unterdrückung jeder künstlerischen Regung und Freiheit allzudeutlich empfand und bald inne ward, daß jede Fuge des Meisters ihren eignen Weg gehe nach dem Gesetz ihres besondern Inhalts.

So hatte das Todbett mich in die Vertrautheit Hoffmann's geführt, nachdem das Leben trotz meiner Empfehlung und seines Wohlwollens sie mir versagt hatte. —

In gleicher Unabsichtlichkeit trat ich, ebenfalls im Laufe meiner juridischen Bahn, mein erstes größeres Unternehmen im Felde der Literatur an: die Gründung und Führung der Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung. Folgendes gab dazu den Anlaß.

Ich hatte mit Nikolai einer Aufführung von

Gluck's Armida beigewohnt; in der berühmten Schlummerscene hatt' ich ihn angestoßen und ihm zugeflüstert: „Horch, wie entzückend die Quinten klingen! sie lullen unwiderstehlich in den Schlaf!" — es sind dieselben Quinten, die ich später in der Kompositionslehre besprochen habe; den meisten Nichtmusikern selbst ist bekannt, daß Quintenfolgen lange für unzuläßig gegolten haben. — Nikolai erwiderte: der Satz ist entzückend und träufelt Schlummer in das Ohr; aber Quinten sind nicht darin. Ich mußte bei meiner Meinung beharren.

Am folgenden Morgen kam der leidenschaftliche Freund sehr früh zu mir. „Lieber Freund, Deine gestrige Behauptung hat mir eine schlaflose Nacht gemacht; wie kannst Du einem solchen Meister Quinten vorwerfen?" Ich entgegnete, es habe gar kein Vorwurf sein sollen, und ich halte es noch gar nicht für ausgemacht, daß Quintenfolgen unter allen Umständen unzuläßig seien.

Nun war vollends kein Halten möglich; er zog mich fast mit Gewalt nach der Breiten Straße, wo damals A. M. Schlesinger seine Musikalienhandlung hatte. Da sollte der Streit sich entscheiden. Wir traten in das Kabinet des alten Herrn und

Nikolai bat ihn um die Partitur der Armida. Sie wurde vorgelegt, und während ich suchte zog Schlesinger meinen Freund bei Seite, um ihn zu fragen, wer ich sei und was wir eigentlich wollen. Nikolai erzählte, und eben rief ich: Hier steht's! da hast Du die Quinten, zwischen Geige und Flöte! Nikolai machte seiner Verwunderung stürmisch, wie seine Natur war, Luft, und wir gingen.

Nach ein paar Stunden trat Nikolai ganz erhitzt bei mir ein, schritt ohne Gruß und Rede einige Mal durch das Zimmer und fragte mich dann ungestüm: „Willst Du eine musikalische Zeitung gründen?"

Die Frage überfiel mich förmlich; Nikolai fuhr, ohne eine Antwort abzuwarten, erläuternd fort: Schlesinger habe ihm gesagt, daß er sich seit lange mit der Absicht trage, eine musikalische Zeitung zu gründen, daß er in mir den rechten Mann für das Unternehmen gefunden zu haben meine und auf der Stelle dazu bereit sei, wenn ich darauf eingehen wolle. Dieser alte Herr Schlesinger war ein eigenthümlicher Mann; er war, was die Wenigsten sind, ein Charakter aus Einem Gusse. Von wissenschaftlicher oder gar künstlerischer Bildung konnte bei ihm nicht

die Rede sein; aber er besaß eine gewisse Divination, die bei ihm das sachlich begründete Urtheil reich ersetzte und ihm sagte, daß hier mit dieser Sache oder diesem Manne etwas zu machen sei, — und dies bezog sich keineswegs, so gern und eifrig er erwarb, blos auf den Geldvortheil, sondern auch auf den geistigen Gehalt und auf die Folgen, welche für seine ihm hochtheure Firma daraus erwachsen konnten. Das Letztere nannte er „die Ehre des Hauses," und war bereit, nöthigenfalls dafür ansehnliche Opfer zu bringen. Aber auch den Werth wissenschaftlicher Bildung hatte er wohl begriffen. Seine drei Söhne waren für das Geschäft des Vaters bestimmt (der älteste ward der angesehenste Musikverleger von Paris), mußten aber eine vollständige Schul- und Universitätslaufbahn durchwandern, bevor sie in das Geschäft traten; so wollte es der Vater, ehe noch eigner Trieb erwacht sein konnte. Begonnen hatte der Stifter des Hauses übrigens sehr klein, ohne Vermögen, und von diesem geringen Anfang sich zu großem Besitz und Ansehn emporgearbeitet.

Auch in mir hatte er sich nicht ganz geirrt. Erfahrung, Einsicht in das Bedürfniß einer Zeitschrift, Ruf, Verbindungen, das Alles fehlte mir; das Wich-

tigste für den schnellen äußern Erfolg, — die Schmiegsamkeit des Journalisten ebenfalls. Was ich dafür einzusetzen hatte, war Feuereifer für die Sache und Gewissenhaftigkeit. Ich nahm an und trat meine Redaktion wie ein Amt an, wie ich als Jurist begreifen gelernt. Die Hauptbedingung war für mich: unbeschränkte Freiheit in der Redaktion; häufig genug erfuhren die eignen Artikel des Verlegers rückhaltlosen Tadel.

Mein erstes Geschäft begann. Es mußten Mitarbeiter geworben werden. Schon damals überzeugt, daß nur der Künstler volles Urtheil über die Kunst habe, natürlich, wenn er wirklich Künstler, Schaffender ist, — und die übrigen Bedingungen für Urtheil ihm beiwohnen, ergingen meine Einladungen nicht blos an Schriftsteller, sondern auch an Künstler, an Hummel, Spohr, Spontini, Weber u. A. Es waren einige siebzig Briefe zu schreiben; daß man dafür gedruckte Formulare erlassen könne, wußte ich nicht, hätte mir auch nicht behagt.

Nun lebte in Berlin ein früherer Schulgenosse von mir, später Landpfarrer. Voll gelehrter Kenntnisse, aber ganz unbekannt mit den Weltverhältnissen und vollkommen ungeschickt, sich mit Menschen und

durch ihr so oft eigensüchtiges Gedränge den Weg zu bahnen, war er in der großen, kalten Stadt in tiefe Bedürftigkeit gesunken. So fand ich ihn und hoffte, seinen Vortheil mit dem meinigen zu verknüpfen. Ich zog ihn zu mir und wünschte, daß er einen Theil der Briefe für mich verfasse.

Bald mußte ich einsehn, daß es mit seinem Briefschreiben nicht ginge. Um ihn nur zu beschäftigen, gab ich ihm meine lange Papierscheere, und bat ihn Kouverts zu schneiden, denn damals gab es (meines Wissens) noch keine zu Kauf. In dem einen Fenster saß ich mit Briefschreiben emsig beschäftigt, in dem andern, in meinem Rücken, saß er. Da hörte ich ihn wiederholt heimlich lachen; endlich fragte ich nach dem Anlaß. Erst erhielt ich ein paarmal ein verlegenes „Ei nun!" zur Antwort. Zuletzt stieß er hervor: „Ei nun, ich dachte mir, wie es wäre, wenn ich mich hinter Sie schliche, und Ihnen die Scheere in den Nacken stieße." Der Unglückliche hatte einen Anfall von Irrsinn. In der Erinnerung, daß Wahnsinnige Schläge mehr fürchten als den Tod (ich weiß nicht, wo ich die Notiz her hatte) trat ich dicht vor ihn und sprach mit festem Blick und Ton: „Und ich dachte eben, wie es wäre, wenn ich Ihnen eine ungeheure

Ohrfeige gäbe." Der Arme bückte sich stumm und scheu nieder auf seine Arbeit, und ich setzte die meinige fort. Wir haben uns gegenseitig nichts gethan und kein weiteres Zeichen von Irrsinn ist, meines Wissens, jemals hervorgetreten.

Die Einladungen waren hinausgeflogen. Mancherlei Antworten kamen zurück, sehr verschiedenen Inhalts. Von einem berühmten Opernkomponisten und Virtuosen erhielt ich ungefähr folgende Antwort: „Ihre Einladung hat mich mit Freude erfüllt; die musikalische Kritik darf unter solcher Pflege (man vergesse nicht, daß ich damals ganz unbekannt war) einer neuen Erhebung entgegensehn. Gewiß werden Sie solchen Opernkomponisten kräftig entgegentreten, die, ohne Rücksicht auf das Drama in gedrehtem und gewundenem Stimmgewebe und weichlichen Melodien das einzige Heil der Oper erblicken. . . ."

Von einem Kollegen des ersteren erhielt ich, fast an demselben Tage, zur Antwort: „Ihre Einladung hat mich mit Freude erfüllt. Die musikalische Kritik darf unter solcher Pflege einer neuen Zukunft entgegensehn. Gewiß werden Sie solchen Opernkomponisten kräftig entgegentreten, die unter dem Vorwande dramatisch zu schreiben, die Gesetze der Kunst von

sich stoßen und ihre gehackten Weisen für Gesang geltend machen wollen. . . .“

Nun! die Sache ist erzählt, der Eingeweihte wird die Schreiber errathen; so mögen sie auch dem ferner Stehenden genannt sein, Sie hießen — Weber und Spohr. Die kleine Artigkeit gegen mich, der Fingerzeig, der jedenfalls ihre aufrichtige Ansicht enthielt, das waren, wenn man noch so streng urtheilen will, kleine Schwächen, die neben den großen Verdiensten so wenig bedeuten, als die berühmte „Sommersprosse“ auf Beethovens Antlitze.

Ich habe schon erwähnen müssen, mit welchem Ernst und welcher Gewissenhaftigkeit ich die Redaktion übernommen. Nicht meine Zeitung sollte das Blatt sein, nicht dieser oder jener Partei angehören, sondern ich setzte ihr die Aufgabe: ein Sprechsaal für Alle zu werden; jeder sollte freies Wort in ihr finden für die Angelegenheiten der Kunst und für seine Ueberzeugung. Ich hoffte viel davon, wenn die Künstler selbst veranlaßt würden, für die gemeinsame Sache das Wort zu ergreifen, statt dasselbe, wie bisher, Fremden zu überlassen und sich hinterdrein unbefriedigt zu erklären, während sie doch selber die Schuld der Unzulänglichkeit trugen. Wie weit die Musiker

der Mehrzahl nach entfernt waren von der Erkenntniß dieser Pflicht und von der Befähigung für dieselbe, war mir damals noch nicht bewußt, wohl aber sollte meine Unparteilichkeit Gelegenheit finden, sich zu erproben.

Ich hatte ausgesprochen, daß die Zeitung jeder Widerlegung offen stehen und diese, wie jeden andern Aufsatz, honoriren würde. Nun hatte ich mich, gleichviel ob mit Recht oder Unrecht, veranlaßt gesehn, gegen Zelter, den damaligen Direktor der von Fasch gegründeten Singakademie polemisch aufzutreten. Es war das erste Mal, daß Widerspruch gegen Zelter in Berlin laut wurde. Noch einmal erklärte ich meine Bereitwilligkeit, jeder sachgemäßen Widerlegung Raum zu geben. Und alsbald erhielt ich eine scharfe, nicht von Persönlichkeiten freie Entgegnung, allein, was kam mir auf meine Person an? — Die Schrift ward buchstäblich abgedruckt.

Ein andermal hatte nicht ich, sondern einer meiner Mitarbeiter, Kapellmeister Dorn oder Direktor Löwe, eine Klavierkomposition nicht so vollgültig befunden, als sie den Freunden des Komponisten scheinen mochte. Einer von diesen, der geschätzte Klavierspieler und Komponist Arnold, nachgehends Musikdirektor, ich

glaube in Münster, besuchte mich und setzte mich, unter der Annahme, ich sei der Verfasser, gewissermaaßen zur Rede, so weit das anging. Ich bemerkte ihm, daß es ja ihm wie Jedem freistände, die ihm mißfällige Kritik zu widerlegen. „Ja," warf er ein, „wer Ihren Styl hätte! da wollte ich gleich schreiben." Ich bemerkte, daß ich diese landläufige Scheidung von Styl und Inhalt niemals begriffen hätte; er sei ja Musiker und solle nur seiner Sachkunde Worte geben, das würde ihm schon gelingen. Und als er bei seiner Meinung blieb, bot ich ihm meine Mitwirkung an; er solle mir seine Ansicht ganz schlicht und unumwunden mittheilen, ich wolle sie so gut und beredt ich vermöchte, abfassen. Zugleich eröffnete ich ihm, daß ich gar nicht der Verfasser sei, folglich nicht einmal nöthig hätte, gegen mich selber zu schreiben. Allein die Lust der Widerlegung war meinem Besuche entschwunden. Zum Ersatz für so Manches, woran es mir gebrach, war ich mit meinem Unternehmen in eine außerordentlich günstige Zeit getreten.

Was einer Zeitschrift allein festen und fruchtbaren Boden gewähren kann, das ist eine Periode, in der neue Erscheinungen und Gedanken reich hervorsprießen. Eine solche war jene Zeit.

Ich habe schon auf den Höhenpunkt hingewiesen, den gerade damals die Berliner Oper erreicht hatte, und auf den Mann, der an ihrer Spitze stand: Spontini. Neben ihm trat K. M. Weber hochragend hervor. Sein Freischütz war vor dem Entstehen der Zeitung durch ganz Deutschland gewandert und hatte, unterstützt von der lieblichen Zigeuneroper Preziosa den Komponisten zum Liebling der Deutschen gemacht. Die Berliner besonders, in deren Mitte der Freischütz zuerst erschienen war, und eine ganz unbegränzte begeisterte Theilnahme gewonnen hatte, wie sie der kühlen, mehr skeptischen als enthusiastischen Großstadt selten entlockt wird, — die Berliner beharrten bei der Vorliebe für „ihren Weber," — oder wie eine enthusiastische Geheimräthin zu sagen liebte, für „mein Weberchen."

Nun gelangte Weber's Euryanthe von Wien nach Berlin. In Wien hatte sie nicht sonderlich Glück gemacht, man hatte den Namen Euryanthe in Eunuhante verwandelt.

Hier sollte ich zum zweiten Mal nach Spontini die Unselbstständigkeit der Berliner kennen lernen. Daß Euryanthe von „ihrem Weber" herstamme, kam nicht in Betracht. Wien hatte über sie entschie-

den, und die Berliner, die sich sonst gern im Gegensatz zu Wien finden, nahmen das Urtheil an: die Oper konnte nicht wurzeln, ja, man durfte sie fast für durchgefallen erklären.

Das war ein schweres Unrecht. Euryanthe konnte nicht volksmäßig werden, wie der Freischütz, sie hatte sogar unleugbar große Schwächen, deren Grund im Gedichte lag. Allein daneben hatte sie außerordentliche Reize und namentlich eine Charakteristik und Lokalfarbe für das Mittelalter mit seinen Rittern, Burgfräulein und Burggeistern, wie sie bis dahin und bis heute niemals einem Opernkomponisten gelungen war. Dies gerade hätten die ruhigern und mehr reflektiven Berliner besser erkennen sollen, als die lebenslustigern und dem Enthusiasmus erschlossnern Wiener.

Seltsam, aber ganz charaktergemäß nahm sich dabei Spontini. Er hatte nichts gegen, alles was sein Amt mit sich brachte, für die Oper gethan, wiewohl Weber sein einziger Nebenbuhler im musikalischen Drama war, und er täglich die vom Parteigeist noch aufgestachelte Vorliebe der Deutschen für Weber beobachten konnte.

Nun rückte der Tag der Aufführung heran. Die Orchesterproben hatten begonnen. Da trat Spon-

tini eines Morgens bei mir ein und legte mir die Ouvertüre im Klavierauszuge vor. „Spielen Sie doch!“ Ich spielte bis in den marschartigen Satz. Hier hielt er meine Hand an und fragte mich: „Nun, was sagen Sie?“ Ich verstand ihn nicht. Endlich, höchst ungeduldig, brach er aus: „Aber das ist meine Ouvertüre zu Olympia!“ Ich, von jeher auf sogenannte Reminiszenzen nichts gebend, die meistens eingebildet oder unbeabsichtigt sind, suchte ihn vergebens zu beschwichtigen. Er hielt sich für beraubt, für gestürzt! und meine Voraussagung, diese Oper könne sich nicht halten, fand kein Gehör. Leider mußte sie Bestätigung finden. Später, lange nachher, nahm ich Anlaß, beide verwandte Sätze mit einem dritten ebenfalls verwandten, dem Hauptsatze des Finale aus Beethoven's C-moll-Symphonie zusammenzustellen, um daran Verwandtschaft und Abweichung, die so oft in der Musik ihr loses Spiel treiben, aufzuweisen. Daß übrigens eben diese Oper Vorgänger und Vorbild gewesen für Meierbeer's Charakterzeichnung und Instrumentation in seinen letzten Opern, so wie für Wagner's Richtung auf das Mittelalterliche, deutet doch wohl auf die Lebenskeime hin, die in der Weber'schen Schöpfung zu Tage traten.

Auch die damaligen Konzerte boten der Zeitung reichen Stoff. Vorzügliche und beliebte Sänger und Sängerinnen gaben jährlich ein Konzert; fremde Virtuosen reihten sich jenen zahlreich an. Unter ihnen nenne ich zuerst Hummel, als Spieler, wie als Komponist für das Piano höchst angesehen. Wie es bei Virtuosen kaum anders sein kann, so war seine Klavierkomposition der unmittelbar zutreffende Abdruck seiner Spielweise. Jene war mir längst bekannt worden. Den Mann und sein Spiel hatte ich schon in Halle Gelegenheit gehabt, öffentlich und im vertrauten Kreise näher kennen zu lernen. Nun war er in Berlin.

Eigenthümlich erschien mir schon der äußerliche Hinblick auf seine Person und Thätigkeit am Instrumente; vom Körperbau bis zum geistigen Schaffen war er, der ganze Mann, aus Einem Gusse. Kurz und stämmig gebaut, waren seine Hände und Finger für Klavierspiel, namentlich für weite Lagen und Griffe, für weitgeführte Gänge, gar nicht günstig. Dazu kam, daß er mit Eigensinn vermied, das Pedal zu Hülfe zu nehmen; er mochte lieber auf die Verschmelzung verzichten, die es gewährt, als von Sauberkeit und Deutlichkeit das Mindeste opfern. Nun

war es aber erstaunlich, mit welcher Emsigkeit, Unfehlbarkeit und Nettigkeit diese kleinen Finger arbeiteten. Geistige Erhebung, Sturm der Leidenschaft, oder auch nur physische Kraft und Fülle durfte man von ihm nicht erwarten. Was aber vollendete Schule, mit äußerster Delikatesse verbunden, gewähren können, das hatte er, — und das ist schon etwas. In Halle hatte ich ihn fünf, sechs Abende hinter einander auch fantasiren gehört, und niemals versäumte er, einen breit ausgeführten Fugensatz mit ruhigem Thema und rollendem Gegensatz einzuführen. Wer Hummel's Kompositionen kennt, wird die Uebereinstimmung derselben mit Spiel und Persönlichkeit inne werden.

Ihm nahe verwandt, trat jetzt Kalkbrenner zu uns. Seine Fertigkeit, besonders in Oktavengängen beider Hände, war der Hummel's vielleicht um so viel überlegen, oder trat doch um so viel glänzender hervor, als das Klavierspiel in der Spanne Zeit vom Einen zum Andern Fortschritte gemacht hatte und Kalkbrenners Hand günstiger gebaut war, als die seines nächsten Vorgängers. Nur die künstlerische Durchbildung mag bei Hummel überwogen haben, wenigstens so weit sie sich in der freien Fantasie zu Tage gab. Indeß bei einem Besuche, den mir

Kalkbrenner machte, setzte er sich an's Piano und erging sich in breiten, ganz wohlgeführten und fest aneinander gefügten Ergüssen; auch ein Fugen- oder Fugatosatz fehlte in der Reihe nicht.

Ich staunte, war sehr erfreut, und bat dem Künstler insgeheim das Unrecht ab, das ich ihm — zum Glück nicht öffentlich — in meiner Meinung gethan. Laut aber sprach ich meine Bewunderung aus über das eben Vernommene, und wie ihm Satz für Satz in sicherer Fügung zu Gebote gestanden. „Woher," fragte ich, „haben Sie das Alles?" und er entgegnete mit der Bescheidenheit des echten Künstlers etwas, wie „Einfall . . . Anregung . . . Eingebung."

Unglücklicherweise langte gleich darauf ein Packet Musikalien von meinem Verleger an, in dem sich auch „Effusio musica" von Kalkbrenner befand. Ach! ich hatte die Effusion ja eben gehört.

Meine Vorliebe war aber vor Allen dem feinsinnigen, seelenvoll spielenden Moscheles zugewandt.

Noch erinnere ich mich eines Besuches, den ich mit einem meiner damaligen Freunde, Felix Mendelssohn, bei ihm abstattete. Wir fanden ihn mit seiner jungen, schönen Frau im Brandenburger Gasthofe und er spielte uns eine seiner meisterlichen

Etuden. „Das ist trefflich! das haben Sie schön gespielt!“ rief Mendelssohn. „Was!“ schmollte die junge, schöne Frau, „spielt mein Mann nicht Alles schön?“ Wir waren Beide von der Parteigluth der Neuvermählten entzückt.

Bei diesen Konzerten trat ich nun auch der großen Milder näher. Ich hatte sie in Gluck und Spontini kennen gelernt. Kein Wunder, daß ich wünschte, etwas meiner Komposition von ihr zu hören. Sie war bereitwillig und ich ging mit Feuer daran, ihr, die ich zu hoch hielt für irgend ein Lied, eine Scene in ihrem eigenen Gebiete zu komponiren. Zenobia, die unglückliche Königin der Palmenstadt, in dem Augenblicke, wo sie in Palmyra die Niederlage ihres Heers erfährt und die Schaar der sieghaften Römer heranstürmt zur Königin, — das erkor ich zu meiner Aufgabe. Mein Freund Sietze lieh mir Worte, die Komposition war rasch vollendet und ich trug sie zur großen Sängerin.

Nun muß man wissen, welche seltsame Persönlichkeit sie war. Ihre Jugend hatte sie in Wien zugebracht und dort schon ihren Ruhm begründet. Den Berlinern trat sie mehr matronenhaft, immer noch mit jugendlicher, unverletzter Stimme und im

vollwichtigen Reize gegenüber, den kräftige Naturen bis über die Mitte des Lebens bewahren. Sie war groß und voll, und dazu äußerst ruhig, ja langsam und träge in ihren Bewegungen. „Ich sprech' nit," mußte Mancher hören, der sie am Tage einer Aufführung besuchte. Sie saß dann im Lehnsessel oder ruhte auch unbeweglich auf dem bequem geschweiften Sopha; der Besucher durfte eine Weile bleiben und sie unterhalten, nicht aber auf ein Wörtchen Antwort rechnen. Anders mag es wohl früher gewesen sein. Wenn junge Damen vom Theater in mädchenhafter Geschwätzigkeit sich ihrer Anbeter rühmten, konnte sie lange schweigend zuhören. Endlich aber brach der Ausruf hervor: „Schweigt ihr Gäns'! was wiss't ihr von Anbetern? mich hat der Napoleon geliebt." Dagegen konnten die Jungen freilich nicht aufkommen. So war sie im Hause oder hinter der Coulisse; sobald sie die Bühne betrat, war sie die erhabene Priesterin.

Ihr brachte ich denn freudig und erwartungsvoll meine Scene. Ein großes Rezitativ eröffnete sie, dann stürmte, in Es-dur, der Chor der Römer heran, dann wandte sich die Modulation in das goldhelle E-dur zu dem Adagio der Königin, und das Allegro

verband den Sologesang mit dem Chor der Männerstimmen. Die Sache konnte herrlich werden.

„Die Ari' sing' ich nit!" fiel nach flüchtigem Einblick langsam, Silbe für Silbe, der Bescheid.

Auf meine bange Frage entgegnete die Sängerin: „Die Ari' setzt mit $\bar{\bar{e}}$ ein und meine schönste Tön' sind $\bar{b}$ oder $\bar{h}$. Dann aber müßt' ich zu der Ari' so.... ein Gesicht machen —" und ihr Antlitz nahm augenblicklich den erhabensten tragischen Ausdruck an, „das geht nit im Konzert."

Ich war geschlagen und — entzückt von dem Anblick.

Später, als Rossini durch die Sontag in Berlin eingeführt worden war, sang meine Zenobia einen ganzen Akt aus der „diebischen Elster" in einem ihrer Konzerte. Fehlte ihr die dazu nöthige Koloratur, so bedurfte sie doch auch nicht der tragischen Maske.

Neben dieser Sängerin stieg das Bild einer zweiten an unserm Horizonte empor. Es war die Catalani. Konnte man jene Deutsche, so still, so groß und weihevoll, dem Monde vergleichen, wie er in seinem Vollglanz über unsre anbetenden deutschen Vorfahren durch den stillen Sternenhimmel dahinzog,

so war die Italienerin der mächtigen Sonne ihres Vaterlandes vergleichbar, wie sie die Fülle von Licht und Glut über jene bevorzugten Fluren und das grüngeldne Meer entzückend ergießt.

Angelika Catalani hatte zum ersten Mal in ihrem elften Jahre in einer Kirche Venedigs öffentlich gesungen, und es hatte ein österreichisches Infanterie-Regiment ausrücken müssen, um das bis zum Wahnsinn aufgeregte Volk vom Sturm auf die Kirche zurückzuhalten. Von da an war sie das Entzücken Italiens, Portugals, des ganzen Südens gewesen.

Ich hatte sie in meiner halleschen Zeit zuerst gesehn und gehört; damals hatte sie einem Capitain Valabregue erlaubt, sich ihren Gemahl zu nennen; sie selbst, die fürstlich reiche und fürstinnengleich Gefeierte, blieb Angelika Catalani. Mit vielen Andern war auch ich nach Leipzig geeilt. Peter Winter, der berühmte Komponist, war von München herbeigekommen; so Andre von nah und weit. Es war ein eigenthümliches Schauspiel. Nach der Figaro-Ouverture, von den Leipzigern unter ihrem Matthäi meisterlich ausgeführt, betrat dann Sie, von einem der Matadore der reichen Kaufstadt hofmännisch geführt, das Orchester. Ein breites Diadem

von großen Diamanten, die wundervoll vor dem dunkeln Wellenhaar leuchteten, krönte das fürstliche Haupt, ein gleicher Gürtel umschloß den edlen Leib.

Keine Königin hätte den Schmuck zurückgewiesen; Sie hatte sich ihn erworben. Auf der Stelle angelangt, wo sie singen sollte, gewahrte sie, daß man versäumt, einen Teppich zu legen. Mit unmerklicher Bewegung ließ sie ihren indischen Shawl zu Boden gleiten und trat darauf.

Und dann schwangen sich die Glockentöne einer Stimme, wie sie noch Niemand und Niemand wieder gehört, über die athemlos, lauschende Menge. Sie sang eine Arie aus Figaro; Wahl und Auffassung waren nicht zu billigen. Dann sang sie von einem gewissen Portogallo eine werthlose Arie, dann geringfügige Variationen. Aber auf das alles kam ja nichts an. Sie, sie ganz allein war heute die Musik; die zum Klassischen gewöhnten Leipziger, die musikgebildeten Gäste waren darüber stillschweigend völlig einverstanden. Ihre Stimme, so übermächtig zugleich und so süß und zart, — die Gluth und Macht ihrer Persönlichkeit, welche die Masken Mozarts oder Portogallo's nur lose und spielend in der Hand hielt, wohl bewußt, daß ihr Antlitz und die Glut

ihrer Phantasie alles überstrahlte, was sich zwischen sie und die staunenden Hörer drängen konnte, — das war es, dem wir alle uns hingaben, von dem wir alle Unschätzbares davontrugen.

Doch ich darf neben den Naturgaben nicht die künstlerische Ausbildung der Stimme vergessen. Auch sie hatte eigenthümliche Gestaltung. Was einige Jahre später die Sontag berühmt machen sollte, dieses mezza voce, in dem die Stimme zum leisesten und doch hellsten glockenartig vibrirenden Schall ermäßigt wird, das besaß vor der kleinen Sontag mit ihrer kleinen Stimme die mächtige Catalani in wundergleicher Vollendung. In diesem mezza voce lief sie die Tonleiter von $\bar{g}$ zu $\bar{\bar{g}}$ hinauf, ungefähr in der Geschwindigkeit von Sechszehnteln eines Moderato. „Das kann jede Sängerin!“ höre ich von allen Seiten. Ja, aber die Catalani schlug jeden Ton, genau unterschieden, viermal hinter einander an. So flirrt der eben entpuppte Schmetterling auf gedankenschnellen Füßchen, die gefalteten Flügel im Erzittern entfaltend, die Blume hinauf zu ihrem Kelch.

Wäre diese Catalani angeleitet worden, unsre Kunst in ihrer Tiefe zu begreifen: in ihr und nur

in ihr hätte Glucks Armida Beseelung und Gestalt gefunden. Und wir alle hätten uns dieser Armida nachgedrängt, der allgebietenden Fürstin und Zauberin, wie damals die Kreuzfahrer und Sarazenen der ursprünglichen.

So war sie vor den Parisern aufgetreten, die bekanntlich von jedem Verstoß auf der Scene leicht verletzt und zur Spottlust hingerissen werden. Bei einer Darstellung der Semiramis soll sie dem Sohn in das Grabgewölbe des Vaters folgen und ihn da niederstoßen. Die Catalani schreitet in leidenschaftlichster Bewegung mit erhobenem Dolche von der Scene, aber, aus Irrthum, nach der entgegengesetzten Seite. Das gedrängte Haus starrt ihr, gefangen und gefesselt von der tragischen Darstellung, athemlos nach, ohne nur den Irrweg zu bemerken.

In Berlin fand ich sie wieder. Im überfüllten Opernhause trat sie mit der Hoheit einer Priesterin vor und stimmte, zu Friedrich Wilhelm III., in seiner Seitenloge halb verborgen, gewendet, das „Heil Dir im Siegerkranz“ an. Das volle Orchester, der volle Theaterchor, und die Tausende der sich erhebenden Zuhörer spielten und sangen die Melodie

im Vollklang der Stimme mit. Ueber allen Stimmen schwebte die ihrige, in der einfachen Melodie und in den Koloraturen der nachfolgenden Variationen unberührt und ungestört, wie der blaue Himmel sich wölbt über der Erde.

Nicolo Paganini.

Plötzlich schwang sich am reichbesternten Himmel jener Tage ein neues Licht kometenartig empor. Im Jahre 1829 gelangte Paganini nach Berlin.

Bereits früher hatte ich Spohr mit seiner Gattin, der angesehenen Harfenistin, auf einer Rundreise durch die thüringischen Städte in Merseburg gehört. Sein breiter Strich, seine weiche und doch markige Kantilene, seine durchaus edelsinnige, wenn auch unisone, stets elegische Weise, hatte sich allgemeiner Theilnahme, ja Bewunderung zu erfreuen. Viele andre Virtuosen, der Violine oder andern Instrumenten zugehörend, waren vorübergeschritten. Jetzt war also der wälsche Virtuose angelangt und ein ungeheurer Ruf, der seine eigenthümliche Seite hatte, war ihm vorausgegangen. Wieder einmal war der seltne Fall eingetreten, daß ein Geiger das Volk

zu Sagen erweckt hatte, wie sie sich nur an dunkle Vergangenheit und Ferne zu knüpfen pflegen. Er sollte ein entsprungener Galeerensklave sein, wegen politischer Verschwörung verurtheilt. Aus Gnade sei ihm sein Instrument gelassen worden. Da er aber mit Hülfe desselben die Mitgefangenen allzubedenklich aufgerezt und dem Gefühl ihrer Verbrechen und der Strafe entrückt habe, so seien ihm die Saiten bis auf die tiefste vom Instrument abgeschnitten worden. Man deutete auf den seltsamen, wackelnden Gang mit etwas ausgespreizten Füßen hin: das sei die Folge des langen Kettentragens. Andre flüsterten von einer Unthat im heißen Italien: er habe ein unaussprechlich geliebtes Mädchen in den Armen eines Andern getroffen und auf der Stelle ermordet. Nun irre er in der Fremde, in den nebelkalten Nordlanden ruhelos umher.

Hatten die Sagen Grund? — Doch wohl nur in der aufgeregten Phantasie des Volkes. Aber da waren sie, man wußte nicht woher. Und geglaubt wurden sie, — nicht mit jenem Fürwahrhalten, das dem Forscher oder Richter ziemt, sondern mit jener glaubens- und schauervollen Hingebung, mit der wir dem Dichter und dem dichtenden Volke gegenüber

die Wahrheit aus der märchenhaften Umhüllung hervorleuchten sehn.

Nun war er gekommen!

Das Opernhaus war überfüllt, Alles harrte in Spannung. Irgend eine Ouverture war gespielt worden. Unhörbaren Schritts, unvorgesehn, einer Erscheinung gleich, war er an seine Stelle gelangt, und schon tönte, sprach seine Geige zu der Menge, die noch athemlos hinstarrte nach dem todtenbleichen Manne mit den tief eingesunkenen, wie schwarze Diamanten aus dem bläulichen Weiß hervorfunkelnden Augen, mit der überkühn gezeichneten römischen Nase, mit der hochgewölbten Stirn, die sich aus dem schwarzen, wild durcheinander geworfenen Lockengewirr des Haupthaars hervorhob.

Bald nach diesem ersten Anblicke traf ich mit dem seltsamen Manne bei Mendelssohn's am Familientische zusammen. Er war still und sehr freundlich; nichts hätte einen Fremden auf phantastische oder gar unheimliche Vorstellungen gebracht. Und dennoch blieb der erste Eindruck haften. Der Mann erschien ein Verzauberter und wirkte verzaubernd, nicht auf mich allein, auf Diesen oder Jenen, sondern auf Alle.

Nun stand er da, und sogleich (ich folge hier zum Theil den Aufzeichnungen, die ich damals, auf frischer That, in meiner Zeitung niederlegte) hastiger Anfang des Ritornells, in dem er mit einzelnen Tonfunken das Orchester leitet und durchblitzt — ohne Vollendung einer Phrase, ja ohne Auflösung einer etwa ergriffenen Dissonanz; und nun der schmelzendste und kühnste Gesang, wie er nie auf einer Geige gedacht worden ist, der unbekümmert, unbewußt über alle Schwierigkeiten hinwegschreitet, in den sich die kühnsten Blitze eines höhnisch zerstörenden Humors werfen; bis sich das Auge zu tieferer, schwärzerer Glut entzündet, die Töne schneidender, stürzender rollen — daß man meint, er schlüge das Instrument wie in wahnsinniger Liebespein jener unglückliche Jüngling das Bild der Treulosen, Gemordeten zart formt, und grimmig zertrümmert und wieder unter Thränen zart formt. Dann ein Fußstampfen — und das Orchester stürmt darein und verhallt in dem Donner des beispiellosen Enthusiasmus, den der Künstler kaum gewahrt, oder mit einem tief hinabdrückenden Blicke beantwortet, oder auch mit einem rundum schweifenden Lächeln, bei dem sich der Mund

seltsam öffnet und die Zahnreihen hell zeigt; es scheint zu sagen: so müßt Ihr mir zujauchzen, welcher ich auch sei, welche Laune mir auch mein Leiden eingiebt, welche Lasten sich auch meinem Fuß angehängt und den jugendlich frohen, kühnen Schritt gelähmt haben. Ehe man dies denken kann, ist er dem Blick entzogen; und wer sein Bild in Auge und Geist gefaßt hat, begreift nur nicht, warum sie noch Musik machen, von Mozart und Mercadante, bis er wiederkommt.

Dann rollt er uns wohl ein Gemälde voller Lust auf: aber welcher! So hat vielleicht vor Ferdinand und Isabella von Spanien ein verkappter Maure den zerstörten Granatenhain, die Herrlichkeiten der noch in ihren Trümmern entzückenden Alhambra besungen, in der sein Volk, sein Haus, die Mutter und die Geliebte, die zarten Geschwister hingeschlachtet wurden, daß er nun ganz vereinsamt durch die Welt zieht, und über den glühenden Sand der Wüste hinjagt, und auf Tod und Leben die Rückkehr wagt und die alte frohe Zither mißhandelt und peinigt zu jenen Tönen der Lust, und dabei in Schmerz vergeht vor dem verlornen Paradiese.

Es war ein eigenthümlich Ding um diesen Mann. Was man äußerlich aus seinem Spiel herausnehmen

und bewundern konnte, — diese allen Andern unmöglich scheinenden Spielfiguren, diese Mischung von gestrichenen und gerissenen Tönen (coll'arco und pizzicato) in Einem schnell dahinrollenden Lauf, diese Oktavengänge auf Einer Seite (die tiefere Oktave in blitzschnellem, kaum merkbarem Vorschlag), das alles waren nur Mittel, bedeutete an sich für den Mann gar nichts; die innere Poesie seiner vor unsern Augen ihre Schöpfungen vollendenden Phantasie: das war es, was die Hörer gefangen nahm und dahin zog in die Ferne zu fremdartigen Gesichten.

In einer dieser seltsamen Kompositionen mischt ein angeschlagenes Glöckchen seine hellen Schwingungen in die Melodie der Geige. Unser wackerer, ehrenfester Möser, selbst ausgezeichneter Geiger, hatte das Glöckchen übernommen. Und wie er nun dastand, nahe vor dem Fremden, unwillkürlich sich zurückbiegend, wie er die feinen Klänge dem Geiger zusandte und der ihm aus seinem Instrumente entgegensprach: es war, als spräch ein herbeigezwungener Geist aus dem Glöckchen und weckte die Zauberformeln, die im Instrumente schlummerten. —

Und wiederum, wenn diese Geige für sich erklang und bang erseufzte, wie in süßer Liebesnoth, oder

wechselnd damit hastige Laute murmelte, wie eine geschäftige Alte zwischen Lachen und Weinen, Botschaft und Trost, Liebesschwüre und höhnischen Verrath durcheinander wirrt: das war nicht Geigenspiel, nicht Musik, sondern Zauberei — also doch Musik, nur nicht die landläufige.

Ein Geist, geweiht in seinem Ursprung, erhaben in seinen Gesichten, gebannt in einem dem Dienst des Augenblicks verfallnen Virtuosen.

Es war das erstemal, daß mir eine dämonische Natur im Gebiete meiner Kunst zur Anschauung kam.

Eine dämonische Natur — habe ich eben Paganini genannt, und diesen Ausdruck werde ich im Laufe meiner Mittheilungen noch auf einen Zweiten anwenden. Der Ausdruck ist bekanntlich nicht mir angehörig, sondern schon öfter gebraucht, und soll zunächst wohl eine besondere Kraft bezeichnen. Allein dann wäre er nichts, als eine Variation der Worte Talent, Begabung, Genie, Begeisterung, mit denen man so oft, selbst in wissenschaftlichen Werken, ein loses Spiel treibt. Mir sind dergleichen Willkürlichkeiten und Unbestimmtheiten niemals annehmlich erschienen; man gestatte mir wenige Zeilen, um den Sinn, den ich im Worte finde, flüchtig anzudeuten.

Zweierlei Stellung vermag der Künstler einzunehmen. Entweder giebt er mit Selbstverleugnung sich ganz und unbedingt der Idee hin, welche ihn bewegt; seine Persönlichkeit ist in den Dienst der Idee gegeben als ihr Träger und als das Organ, durch welches sie in die Wirklichkeit tritt. Oder er hat den Antrieb, welchen die in ihn getretene Idee ihm geliehen, in den Dienst seiner Persönlichkeit hineingezwängt, um durch jene Idee die Neigung, den Hang seiner subjektiven Natur geltend zu machen und gewähren zu lassen. Im erstern Fall also ist die Idee das Bestimmende. Die Idee aber — jede Idee ist ein unmittelbarer Ausdruck der allwaltenden Weltvernunft, mit dieser also untrennbar verbunden und Eins. Im zweiten Falle ist das Persönliche, also Endliche vorwaltend und bedingend, wenngleich vielleicht hell angeleuchtet von dem Ewigen oder Absoluten, und an ihm sich haltend und erhebend.

Dämonisch würde ich hiernach einen Paganini, den großen Devrient nennen; auch Napoleon I., der bei unermeßlicher Begabung immer nur sich oder seine Dynastie zum Endziel gehabt; dämonisch auch Lord Byron, der in seiner Umdichtung des Faust (Manfred) die ihm unerreichbare Idee seines großen

Vorgängers nur benutzte, um den Glanz seiner Phantasie und den Reichthum seiner von Reisen heimgebrachten Anschauungen geltend zu machen.

Auf einen Goethe, auf einen Beethoven würde die Bezeichnung des Dämonischen nicht Anwendung finden. Sie und ihres Gleichen sind nicht, gleich dem herrlich strahlenden Lucifer der Mythe, Geister, abgefallen, um für sich zu gelten; sie sind treue Boten, die ihnen offenbarte Idee zu verkünden.

Möge sich nur Niemand durch die Benennung „dämonisch" und „Dämon" an jene einseitige Bedeutung hindrängen lassen, welche damit das Teuflische, den bösen Geist bezeichnet. Schon die Griechen, und vor ihnen die Perser, haben gute und böse Dämonen (Agathodaimonen und Kakodaimonen) gekannt; Sokrates schrieb sich einen Dämon zu und bezeichnete damit wahrlich keinen „bösen Geist."

Die musikalische Zeitung und ihr Ende.

In wie begünstigende Zeit ich mit meinem Unternehmen gerufen worden war, — so muß ich mich ausdrücken, da der Entschluß von außen her angeregt worden, — dafür habe ich eine Reihe von Zeugen aufgerufen. Die Aufgabe, so vielen Künstlern und Leistungen gerecht zu werden und das Publikum über sie nach Kräften aufzuklären, war keine geringe: sie war zugleich für das Unternehmen die kräftigste Förderung. Von allen bis hierher Genannten stand ohne Frage Spontini voran, nicht blos vermöge seiner künstlerischen Bedeutung, sondern auch, weil es darauf ankam, durch das Hin und Her des Parteigeschreies zu gerechter Würdigung zu führen. Neben ihm trat Beethoven in den Vordergrund. So weit er allen Mitlebenden an Reinheit und Hoheit des Künstlerthums, als der letzte der großen Tondichter, voranstand, so weit war doch die damalige Zeit und namentlich Berlin davon entfernt, ihn und seine Idee genügend zu würdigen. Oeffentlich hatten bis dahin

nur E. T. A. Hoffmann und A. Wendt mit Nachdruck und hellem Einblick auf ihn hingedeutet. Es war eine theure Aufgabe der Zeitung, über ihn zu verständigen.

Dabei kam etwas Seltsames an den Tag. Nach Artikeln für die Kritik umschauend fiel mein Blick auf die schottischen Lieder. Der Verleger gab sie mir. Ich staunte über den Reichthum, den diese drei kleinen Hefte in sich schlossen, und ward nicht müde, in wiederholten Anzeigen auf sie hinzuweisen. Bestürzt fragte mich der Verleger: ob denn das Alles mein Ernst sei und die Lieder wirklich Werth hätten? Ich bestätigte mit Nachdruck, und die Ueberraschung des alten Herrn schlug in den heftigsten Aerger um, denn bis dahin hatte der theuer bezahlte Artikel so ganz und gar keinen Absatz gefunden, daß der Verleger die Platten hatte einschmelzen lassen. Das hat sich gottlob geändert.

Mit gleichem Nachdruck vertrat ich die ersten Balladen- und Liederhefte Löwe's. Ich hatte den bis dahin unbekannt gebliebenen Komponisten Schlesinger empfohlen und ihm dadurch den oft so schweren Eintritt in die Welt eröffnet. Dies war aber aus innerster Ueberzeugung von dem Werthe jener Kom-

positionen geschehen, und noch jetzt bin ich derselben Ansicht und meine allerdings, daß viele dieser Gesänge, namentlich der Erlkönig, die von Schubert an künstlerischem Werth und Originalität um so viel übertreffen, als die Schubert'schen jene allmälig an Popularität übertroffen haben. Denn das Publikum entscheidet nicht nach dem inneren Werthe des Kunstwerks, sondern danach, wie nahe dasselbe seinen Sympathien und seiner Fassungskraft steht.

Von größerer Wichtigkeit war der Anstoß, welchen die Zeitung und mein durch sie geknüpftes Verhältniß zu Schlesinger zur Herausgabe der Hauptwerke von J. S. Bach gab.

Johann Sebastian Bach hatte das seltsame Schicksal gehabt, von den Zeitgenossen als größter Klavier- und Orgelspieler, von Zeitgenossen und Nachlebenden als kunstreichster Komponist oder vielmehr Kontrapunktist bewundert zu werden, während man den Kern seines Lebens, seine Kirchenkompositionen förmlich umging, ja sogar von achtbaren Männern (F. Rochlitz) als unkirchlich bezeichnen hörte. Das letztere war die nothwendige Folge — von der Abschwächung des kirchlichen und religiösen Sinnes, die von ihm abwärts sich geltend gemacht hatte, während

er, der durch und durch geistliche und bibeltreue Mann, ganz erfüllt von Glauben und Glaubenseifer, sich unbedingt hingebend den Evangelisten anschloß, — am engsten dem eifervollen Matthäus, — um in seiner Sprache, in der der Töne, „die gute Botschaft" auf das horchende Volk nieder zu strömen.

Das Wenige, was bisher von den Kirchenkompositionen Bach's veröffentlicht war, kannte ich: einige der achtstimmigen Motetten, das Magnificat ꝛc.; es hatte mich mit Bewunderung, mit Staunen erfüllt, nicht aber mein Gemüth ganz befriedigen können; noch stand Händel mir als Unerreichter, Einziger, für Kirchenmusik da.

Jetzt, im Umgange mit Mendelssohn, kam die Erörterung häufig auf Händel, und Mendelssohn stellte diesem Namen den Bach's als des „Größern" gegenüber. Er war durch seinen Lehrer Zelter in den Besitz einer Abschrift der Mathäischen Passion gekommen. Seltsame Wege, welche das Schicksal oft nimmt! Zelter hatte vor vielen Jahren die Partitur des unsterblichen Werkes bei einem — Käsekrämer als Makulatur erstanden. Er hatte daran gedacht, das Werk oder einen Theil desselben aufzuführen. Allein es war ihm, wenigstens theilweis,

ungenießbar erschienen, und er hatte die — allerdings im Sinne der gothischen Baukunst — bisweilen in wundersamen Schwingungen und Tonblumen auslaufenden Rezitative und Chorstimmen umkomponirt, ungefähr in Graun'scher Weise, ich habe die Stimmen selbst in Händen gehabt. Erst auf Wunsch der Großmutter Mendelssohn's, ihrem Enkel irgend ein ungekanntes Musikwerk zu schenken, hatte die Herstellung der echten Partitur bewirkt und diese in Mendelssohn's Besitz gebracht. Er war es, dem das Glück und Verdienst zu Theil ward, das Werk zuerst in Berlin aufzuführen. Zelter mit seiner Akademie und die überall hinreichenden Verbindungen des väterlichen Hauses gewährten ihm die dazu erforderlichen Mittel.

Ich war, lange vor der Aufführung, von dem Werke so ganz erfüllt, daß ich Tag und Nacht meine Gedanken nicht von ihm lösen konnte. Hier, hier war erfüllt, was mir längst als Ideal der Komposition, namentlich für Kirchenmusik, vorgeschwebt hatte: ein von der Heiligkeit der Aufgabe ganz durchdrungener, der Wahrhaftigkeit und Erhabenheit jener wunderbaren Ueberlieferungen gänzlich und in Treue hingegebener Geist, eine Sprache, die sich nicht ge-

nügen ließ am Durchtönen des Wortes, sondern in der Betonung und Umtonung seine Auslegung und Erfüllung gab, — eine Versenkung in jene Vorgänge, welche sie theilweis in vollendeter Dramatik, als gegenwärtig geschehen, vor unsere Augen stellte.

Natürlich sprach ich überall und zu Jedem, der es hören wollte, von dem neuen Geisteserlebniß, das mir geworden, nicht in irgend einer Absicht, sondern weil ich gar nicht anders konnte. So hörte auch mein alter Schlesinger von dem Werke. Er fragte nach dem Verleger. Es war ja nie verlegt worden. Er fragte, ob denn diese Musik wirklich so unerhört sei und ob ich sie besäße. Ich konnte beides bejahen. „So gebe ich's heraus!" rief er und der Druck von Partitur und Klavierauszug war beschlossen. Nicht so lag es in der Gesinnung der Freunde des Hauses; die Unternehmung sollte erstickt werden. Es wurde ein Mittagsmahl bei dem Verleger veranstaltet oder benutzt, und mir ganz formell die Frage vorgelegt: ob ich dafür hielte, daß mit dem Werke „was zu machen" sei. Alles, die Gäste waren angesehene Musiker, war gespannt auf die Antwort. Ich erklärte ganz ruhig in der allgemeinen Stille: ob hier was zu machen sei, wüßte ich nicht, hätte ich auch niemals

behauptet; ich wüßte nur, daß das Werk das höchste in der Kirchenmusik sei. — „Und ich geb's heraus," rief der alte Herr mit seiner Löwenstimme, und schlug dabei auf den Tisch, „und sollte es mi dreitausend Thaler kosten. Das thue ich für die Ehre des Hauses."

Die Passion erschien und auch materieller Vortheil blieb dem Unternehmer nicht aus.

Andere Ausgaben (Bach's hohe Messe, zwei Bände Kirchenkantaten ꝛc.), die der Passionsmusik folgten, übergehe ich.

Jetzt aber erschien mir rathsam, von der Zeitung zurückzutreten. Was ich in und mit ihr zu wirken vermocht, das war im Wesentlichen geschehen. Die Gefahr, bei der zerstückelten Thätigkeit, welche jede Zeitschrift auferlegt, endlich selbst in Zerstreutheit und aphoristisches Wesen zu fallen, war mir allmälig klar geworden. Der zweite Beweggrund war meine Berufung an die Universität. Neben eigenen Arbeiten und neben der Universitätsthätigkeit konnte für die Zeitung kein Raum bleiben.

Endlich trat ein Ereigniß ein, das sonnenklar bewies, auf welchen Standpunkt das Kunstleben, wenigstens das öffentliche, bereits herabgesunken war,

und wie fruchtlos jedes Widerstreben Einzelner gegen den Sinn der Zeit bleiben mußte.

Mehrmals schon waren am königlichen Theater Versuche gemacht worden, die Opern Rossini's, Auber's und ihrer Genossen einzubürgern. Von Seiten der Intendanz war genug dafür geschehen, — aber vergebens; die Opern fanden im Publikum, das an Gediegeneres gewöhnt war, keinen Anklang.

Jetzt wurde das königstädter Theater gegründet. Es war das erste, das in Berlin neben dem königlichen Zulaß fand. Ich selbst war Mitglied der Kommission, welche unter dem Vorsitze des Grafen Redern etwaige Streitigkeiten über das dem neuen Theater zu gewährende Repertoire entscheiden sollte.

Ein wesentlicher Bestandtheil des neuen Repertoires war die italienische Oper und die französische Operette, das Personal für diese Bestimmung auf das Günstigste gewählt.

Die künstlerisch-bedeutendste Persönlichkeit in der neuen Truppe war der Bassist Spitzeder, ein junger Mann von seltener Begabung. Seine unvergleichliche Stimme, sein beredter Ausdruck in Gesang und Rede, seine mimische Durchbildung, seine vollendete und nie in das Gemeine herabsinkende Komik, — Alles das

trat unbedingt in den Dienst der jedesmaligen Aufgabe. Was er sein sollte, war er ganz und durchaus nichts mochte er daran fehlen lassen, nichts aus persönlicher Geneigtheit dazuthun. Daher ward er auch, ohne es irgend zu wollen, auf der Bühne selbst, vor den Augen des Publikums, das belebende Prinzip der Darstellung; alle Mitglieder, ohne Ausnahme, standen unter seinem Einflusse und wurden durch ihn elektrisch bewegt. In jenen Schlußsätzen Rossini's, in welchen irgend eine nichtssagende Phrase endlos wiederholt wird, zuerst von einem oder zwei Instrumenten und einer oder zwei Singstimmen eingesetzt, dann von immer mehr neu hinzutretenden Stimmen verstärkt, bis zuletzt das Charivari des ganzen Orchesters und Chors mit Posaunen, Pikkolflöten, großer Trommel und Becken, das Ganze würdig krönte, — in diesen Sätzen war Spitzeder vielleicht zuerst angetreten, und trug mit seiner klangvollen Baßstimme die wachsende Last. Wenn dann Alles beisammen war, setzte er einen Augenblick ab und intonirte unmittelbar darauf von Neuem mit solcher Alles beherrschenden Macht — und das so wohlklingend und leicht, daß nicht selten die Mitsingenden in bacchische Fröhlichkeit hineingerissen und in ihren

Rollen schwankend wurden. Die Sontag brach dann in der Regel in helles Gelächter aus, das ihrem Gesang einstweilen ein Ende machte. Ja, einmal konnte sie sich bei solchem Anlaß so wenig fassen, daß sie sich Angesichts des ganzen Publikums im vollen Lachen gradezu auf die Erde setzte. Spitzeder, aber ohne die Ernsthaftigkeit seiner ältlichen Buffo-rolle einen Augenblick zu verleugnen, blickte verwundert um sich und sang ungestört weiter. Von ihm habe ich den vollkommen unmerklichen Uebergang aus Rede in Gesang und umgekehrt, — eine Kunst, welche allein die aus beiden gemischte Operette erklärlich und künstlerisch erträglich macht, — vernommen, wie schlechthin von keinem andern Sänger.

Aber nicht er, sondern Henriette Sontag war der erste Liebling des Publikums.

Was hatte sie denn dazu gemacht? —

Ihre Stimme? — Sie war sehr wohllautend, wenngleich stets bedeckt, weder sehr stark, noch sehr umfangreich; man konnte sie nicht anders als klein nennen.

Ihre Fertigkeit? — Sie war durchaus nicht den gleichzeitigen Sängerinnen am königlichen Theater überlegen. Allein da hatte denn die Sontag dieses

feine, ohrenkitzelnde mezza voce. Vor ihr hatte es die große Catalani, nach ihr Jenny Lind und manche Andere gehabt; an ihr fand man es neu und — genug sie sollte eine große Sängerin sein.

Aber ihre Persönlichkeit, die kam dem Gesang zu Hülfe. Die Gestalt war keineswegs ausgezeichnet, Gesicht und Augen ebensowenig, aber der Mund hatte ein süßes Lächeln und war damit nicht karg; und den Augen war ein halb scheinheiliger, halb schalkhafter Aufschlag geläufig worden, daß „die junge und die alte Garde" (so nannte man die zwei Schaaren ihrer Anbeter, deren eine Herzen und Gedichte zum Opfer brachte, die andere indische Shawls und Champagner-Épernai) unfehlbar in Extase gerieth.

So war es denn kein Wunder, wenn unter ihrer Aegide die schalsten Opern, Rossini's Türke in Italien, Auber's Schlosser und Maurer, unaufhörlich Furore machten. Ich leugne nicht, daß ich oft genug der Sängerin in solchen Opern gegenüber gesessen. Nur besucht habe ich sie nie, so freundlich sie mich (den Redakteur!) auch einlud.

Hiermit und durch sie war die italienische und französische Operette bei uns eingebürgert. Welches der tiefere Sinn dieses Vorgangs gewesen, hat mein

verewigter Freund, Professor Eduard Gans, in meiner Zeitung mit Meisterhand geschildert. Man wird seine Worte gern hier finden:

Mademoiselle Sontag.

Eine Charakteristik.

Wäre die Erscheinung der Mademoiselle Sontag eine blos musikalische, so würde der Verfasser des vorliegenden Aufsatzes es nicht gewagt haben, seine Ansicht in Beziehung auf dieselbe niederzulegen; nur der Zusammenhang, in welchem sie mit allen übrigen Gedanken der Zeit und mit den heutigen Vorstellungen von der Kunst steht, kann ihn dazu berechtigen.

Es läßt sich in der That kaum leugnen, daß das künstlerische Leben der Mademoiselle Sontag, die Ovationen, die sie in Deutschland, Frankreich und England davongetragen, die große Bedeutung, die mit ihrem Erscheinen, geschweige denn mit ihrem Auftreten verbunden worden, etwas so Außerordentliches sind, daß nie wohl ein ausübender Künstler sich solchen Einwirkens auf die Aufmerksamkeit und das Gespräch seiner Zeit zu erfreuen hätte. Manchen Ländern ersetzt sie das öffentliche Leben und bewirkt, daß die Gegenwart wenigstens nicht interesselos erscheint; in andern weiß sie neben dem Gewoge der wichtigsten

Begebenheiten doch noch einen Platz für sich zu behaupten. Tritt nun zu diesen Thatsachen die nicht minder gewisse hinzu, daß es nicht sowohl die Macht und Hoheit einer gewaltigen Persönlichkeit, als Anmuth und Lieblichkeit sind, welche diese Siege feiern, so könnte wohl ein näheres Eingehen in diese Erscheinung für die Beurtheilung der Zeit überhaupt nicht unnütz sein.

Der Zeit erscheint ein Leben, wie in der Kunst das Große und Erhabene, das Bewegungen und Erschütterungen hinterläßt, nicht mehr angenehm zu sein. Ihre Helden sind Mäßigungshelden, friedliebende Krieger, ihr Anblick darf Keinem imponiren, und man muß, wie entfernt sie auch stehen, in ihnen die Gleichen erblicken können. Liebe, so viel man will, aber keine Ehrfurcht, weil diese mit der Furcht Verwandtschaft hat. In der Kunst sind es nicht mehr die hohen, großartigen Gestalten, die man schauen mag, denn in ihnen erkennt sich kein Zuhörer und sie bieten keinem bequem den Spiegel dar, daß jeder seine eigene Persönlichkeit darin erblicke. Seitdem die Kunst aber nicht mehr erheben, und durch weitere Kanäle zum Vergnügen führen soll, sondern vom Hause aus Vergnügen ist und bleibt, seitdem sie dienend geworden, und in ihrer Dienstbarkeit, trotzdem, daß sie

Kunst ist, sich selbst wieder, um sich zu gefallen, auf Künste legen muß, sind die großartigen, erschütternden Gestalten nur störende Catone, die als überflüssig zu entfernen oder höchstens nebenbei zu koloriren sind. Die Zeit hat sogar ein vortreffliches Wort gefunden, um das Hohe, das sie nicht mehr ertragen kann, mit einem Vorwurf zu bezeichnen. Sie nennt es einseitig, und mit Recht. Jedes Große ist einseitig, schon darin, daß es sich von dem Andern unterscheidet, daß es hervorragt und bemerkbar wird. Was die Zeit als Vielseitigkeit lobt, ist diese Geschmeidigkeit, aus der Kunst und aus dem Publikum eins zu machen, und die Erhöhung, welche die Vorstellung von den Darstellenden trennt, jeden Augenblick geistig und körperlich herabzulassen. Im Schauspiel will das Publikum einen erweiterten Salon erblicken; keine großen Eigenschaften, denn diese stören die Gleichheit, die allerdings in der Gesellschaft nothwendig ist; nichts Erschütterndes, denn man geht nicht in eine Gesellschaft, um angegriffen nach Hause zu kommen; die Kronen, die das Publikum austheilt, sollen Küsse sein dürfen, und die Bewunderung soll sich in Umarmungen auflösen.

Dieser Richtung entspricht die Vereinigung von

vielfachen Talenten, wovon zwar nicht jedes für sich auf hervorragende Bedeutung Anspruch macht, denn das wäre ja schon von selbst ein Grundgebrechen, das man nicht verzeihen könnte, aber die musivisch zusammengesetzt sich gegenseitig unterstützen, und so ein angenehmes Ganzes bilden. Bei jedem Talente dieses Mosaiks muß irgend einer aus dem Publikum sagen können, siehst du, so weit könntest du es mit deinen Naturgaben, und mit verdoppelter Anstrengung auch bringen: was das eine Individuum darstellt, muß sich wenigstens als Kollektivum im Publikum vorfinden. Man muß sagen können, die hat eine weit schönere Stimme, aber es fehlt der körperliche Reiz, diese ist unendlich schöner, aber sie kann nicht singen, jene vereinigt beides, aber sie versteht nicht zu spielen.

Mlle. Sontag scheint mir nun das Individuum dieser Richtung zu sein; daher das Aufsehn, das sie weit über künstlerisches Erscheinen hinaus macht. Ohne eine Stimme, die erschüttert und lang dauernde Bewegungen hinterläßt, ist diese doch stark und bedeutend genug, um anzuziehn und auf diesem Wege zu fesseln, ohne eine jener imponirenden Schönheiten zu sein, die Staunen erregen, ist sie vielmehr eine angenehme Erscheinung, die zwar sonst kein Aufsehn

machen würde, aber dem Platze angehörig, auf dem sie steht, einen ganz andern Eindruck zurückläßt. Als Schauspielerin zwar nicht zu sehr hervorragend, weiß sie doch auch diese Seite neben den andern geltend zu machen. Auf diese Weise — vielseitig gebildet, hat sie das Glück, daß oft das eine Talent dem andern zugelegt wird, um es zu erhöhen, ohne daß bei der Abrechnung mit dem andern sich das Facit verringern soll. Ist von der Sängerin die Rede, so werden die Hülfstruppen mit in Anschlag gebracht, die sie von der Schauspielerin empfängt, so daß die verschiedenen Talente eine Art von Föderativstaat bilden, dessen einzelne Theile sich im Falle der Noth einander unterstützen müssen. Dazu tritt die deutsche Eigenthümlichkeit, Alles auffassen und sich aneignen zu können, diese ewige Uebersetzungsverdammung, wobei man den Vortheil hat, Vieles zu erlernen, was man nicht selber erdacht hat. Fräulein Sontag ist in diesem Sinne ein Uebersetzer-Talent erster Größe, und ich müßte mich sehr irren, wenn sie nicht im Ausland hauptsächlich damit ein so großes Glück gemacht hätte. Die Deutsche, die sich trotz ihrer übrigens beibehaltenen Eigenthümlichkeit, als Italienerin zu bewegen, die Rossini, Mozart, Weber und

Spohr mit gleichem Geschick auszudrücken weiß, die Lebendigkeit und angeborne Kraft durch Volubilität und angelernte Stärke ersetzt; die dem Mangel der Ueppigkeit durch Oekonomie zu begegnen versteht, die zu dem allem noch die Kunst eines deutschen Gemüths und eines deutschen Auges hinzuzufügen weiß, mußte dem bisher an italienische oder französische Einseitigkeit gewöhnten Ausland eine eigne Erscheinung sein. Man hat gefunden, daß Mlle. Sontag bei ihrem jetzigen Auftreten an Tiefe des Wesens gewonnen hat. Wie man an Tiefe gewinnen könne, scheint zuvörderst unerklärlich. Aber bei Mlle. Sontag ist dieser Ausdruck richtig. Sie hat sich auch die Tiefe, wie einen fremden Komponisten, zu eigen gemacht; ja vielleicht selbst eignes Unglück und eignes Erlebniß mit dem unermüdlichsten Fleiß einzustudiren versucht. Zu allen diesen sicherlich anzuerkennenden Talenten tritt noch das große der Verständlichkeit. Mlle. Sontag ist ein klar geschriebenes Buch, dem nur der Vollständigkeit wegen einige mystische Kapitel einverleibt sind, die zur Offenherzigkeit des sonstigen Inhalts noch den Reiz des Geheimnißvollen bringen.

Darum ist der Ruf der Mlle. Sontag auch über die Sphäre der musikalischen Welt hinausgedrungen:

sie ist deßwegen nicht blos ein Individuum, sondern eine Begebenheit, sie ist wesentlich eklektisch, weil der Eklekticismus der Geschmack der Zeit überhaupt ist.

Wie die damals überall enthusiastisch Gefeierte Ausdruck und Wahrzeichen der ganzen Zeit gewesen, hat der geistvolle Vorredner zur Genüge geltend gemacht. Lassen wir nun diese bedeutsamste Betrachtung bei Seite und fragen: ist sie eine Künstlerin gewesen im höhern Sinne dieses Worts? —

Ich muß mit Nein antworten.

Die Rollen, welche sie in der Königstadt erwählt und in denen sie Befriedigung und Ruhm gefunden, sind gar nicht geeignet, wahrer Künstlerschaft Zutritt zu gewähren. Denn sie sind weder Charaktere, noch Durchführung einer hohen oder leidenschaftlichen Seelenbewegung. Einmal ward auf ihre Veranlassung Mozart's Cosi fan tutte gegeben; es war abermals ein Versuch, diese an liebreizender Musik überreiche, aber auf der Bühne unmögliche Oper in Scene zu setzen. Frl. Sontag trat in der Hauptrolle auf, wurde aber von Scene zu Scene immer kälter (die Ungunst des Stückes kann sie entschuldigen) und zuletzt konnte sie ihr Mißvergnügen so wenig bergen,

daß sie sich an einen Tisch setzte und das Weitere nur so hersang, wie ein mißlauniges Kind seine Lektion versagt. Später trat sie in den dramatischern Mozartschen Opern auf, blieb aber weit hinter den Ansprüchen derselben zurück. Ja, selbst in jenen geringen Operetten sollte der Beweis nicht ausbleiben, daß sie in jeder Rolle nur sich selber suchte und fand. In einer solchen trat sie als das Weib eines trunkergebenen, bettelarmen Schusters auf, das vom Manne Schläge erhält. Dazu hatte sie eine Seiden- oder Atlasrobe mit einem Tändelschürzchen, alles nach neuestem Pariser Geschmack, angelegt! Und als sich zuletzt die Gelegenheit zur Vermählung mit einem Diplomaten bot, da war die Künstlerlaufbahn mit dem zierlichsten Pas verlassen.

Nicht so leicht und anmuthvoll schied ich aus der siebenjährigen Thätigkeit. Ich konnte nicht ohne Zufriedenheit auf das, was ich gewollt und was von meinen Genossen und mir geleistet, zurückblicken. Seltsam war mir Anfangs die Erfahrung, wie lange die Verstimmung Derer nachklang, welche sich durch die Aufrichtigkeit der Zeitung verletzt wähnten; — und wie schnell vergessen Alles ward, was ich, eben so aufrichtig, zu Gunsten und zur Förderung Dieses

oder Jenes gethan. Ich mußte erst noch lernen, daß Dankbarkeit ein Lotteriegewinn ist, auf den man nicht rechnen darf. Und das ist gut! um so mehr erhält er den Spender und erfreut er den Empfänger.

Unter den Gereizten befand sich auch der würdige Friedrich Schneider, der Komponist des Weltgerichts und anderer Oratorien. Die hatte die Zeitung gegen ihn gesprochen. Allein er fand sich durch die häufigen Ausführungen über Seb. Bach's Werke, namentlich über dessen Passion, mit denen ich der Herausgabe und Aufführung des Werks Bahn zu machen suchte, beunruhigt; ja, er meinte darin einen indirekten Angriff gegen seine eigenen Werke zu errathen. Lange hieß ich im Kreise seiner Schüler „der Bachianer," — etwa wie man einst in Rom jeden unruhigen Kopf einen „Catilinarier" nannte, und in Paris zur Zeit der großen Revolution jeden Augenblick Catilina ante portas hörte. Später war mir Schneider sehr freundlich. Bei einem Besuch in Dessau führte er mir ganz allein mit schnell versammeltem Orchester Beethoven's C-moll-Symphonie und eine zweite C-mollSymphonie von seiner Komposition meisterlich auf, führte mich dann in die Kirche und phantasirte mir, fast durchweg im Figural-

und Fugenstyl in vollendeter Meisterschaft der Durchführung und des Spiels eine Stunde lang vor. Merkwürdig war mir die Beobachtung, daß die hier improvisirten Fugensätze bei weitem kunstreicher und energischer sich gestalteten, als alles, was seine Oratorien der Art enthielten. In diesen Werken wollte er möglichst faßlich, populär sein und legte sich Fesseln an, während er in der Improvisation sich sorglos gehen ließ. Seltsamer Irrthum vieler Künstler! sie halten es für einen Ehrenpunkt, oder anstandsmäßig, ihren Werken Fugensätze einzupflanzen; dann aber erniedrigen sie diese Sätze und entkräften sie, aus Furcht, damit nicht durchzudringen. —

Eins hatte ich nicht erreicht, denn es war unerreichbar: die Künstler zahlreich zur Mitwirkung zu gewinnen, sie selbst zum Wort in ihrer Sache zu wecken, sie damit mündig zu machen. Gluck hatte es seiner Zeit gethan, Reichardt auch, K. M. Weber und Robert Schumann, so wie nach ihnen Wagner, Lißt, Berlioz und Andere ebenfalls. Mir gesellten sich von schaffenden Künstlern Löwe, der geistvolle H. Dorn und wenige Andere. Zu einem gemeinsamen Sprechsaal, wie ich ihn geträumt hatte, kam es nicht.

So entschied der Gang der Zeit, deren Signatur Gans so treffend gezeichnet, im Verein mit neuen höhern Pflichten das Schicksal der Zeitung.

Habe ich eben von einem der sich verletzt Meinenden erzählt, so sei auch ein Andrer genannt, dessen Gunst ich durch die Zeitung gewonnen. Es war Bernhard Logier, der berühmte, — eigentlich der erste Methodiker im Musikfelde.

Logier war ein Hannoveraner und fühlte sich in der Jugend bewogen, nach England überzusetzen. Ganz mittellos trat er in die Musikbande eines in Dublin garnisonirenden Regiments, erlangte dann einen Organistenposten und gab daneben Unterricht im Klavierspiel, um den Lebensunterhalt zu gewinnen. Bald reichte die Zeit nicht, beiden Beschäftigungen zu genügen. Seine Tochter sollte den Organistendienst zeitweise vertreten, allein die jungen Hände und Finger waren zu schwach. Da erfand er den Chiroplasten, der, mit seinen Metallstreifen zwischen die Finger greifend, diese in die rechte Lage bringt und ihre Haltung verstärkt. Eine zweite Maschine, der Manuductor, hielt den Arm in der rechten Höhe über den Tasten.

Bald erkannte der unermüdlich Strebende die Wichtigkeit der Harmoniekenntniß (damals stand man

noch mitten im Generalbasse) für Klavierspiel. Nun entwickelte er sein System von Harmonie- und Klavierlehre. Es war außerordentlich sinnreich und erfüllte die Zwecke seines Urhebers vollkommen. Logier ward berühmt, vielleicht um so berühmter, je weniger man sich über sein System gründliche Rechenschaft gab. Spohr unter Andern stattete über eine öffentliche Prüfung, in welcher drei, vier Schüler an die Tafel traten und einen gegebenen Baß — der eine im ersten Takte, der zweite und dritte zu gleicher Zeit in späteren Takten, mit Harmonie versahen, die durchweg richtig und zusammenhängend war, einen bewunderungsvollen Bericht ab, der vor Allem bewies, daß der Hergang ihm unbegreiflich geblieben.

Nun traf Logier, vom Ministerium berufen, in Berlin ein, seine Lehrmethode hier einzuführen. Er fand großen Anklang.

Unter den Freunden des Hauses war auch ich. Er trug mir die Uebersetzung seines Lehrbuches aus dem Englischen in das Deutsche an, und ich mußte ihm bekennen, daß ich Englisch gar nicht verstände; „das thut gar nichts!“ rief der seltsam energische Mann. „Sie werden das schon machen; nöthigenfalls wird Lichtenstein (der Zoologe) Ihnen Rath geben.“

Ich übernahm und vollführte die Arbeit, ohne des Raths zu bedürfen. Sie liegt in der deutschen Ausgabe des Systems dem Publikum vor.

In jener Zeit zwang ein schmachvolles Unrecht, das dem trefflichen Manne widerfuhr, denselben, Berlin und seine Schöpfung in dieser Stadt, die noch nicht feste Wurzel gefaßt hatte, schleunig und auf immer zu verlassen.

In dieser Lage wendete er sich an mich. „Treten Sie an meine Stelle, vertreten Sie mein System!" sprach er. „Sie kennen es, das Praktische zeige ich Ihnen. Ich gebe Ihnen den ganzen Apparat (einen Flügel, drei oder sechs tafelförmige Pianos u. A.) dazu glaube ich Ihnen Ihre Ernennung zum Professor verbürgen zu können."

Ich dankte herzlich und lehnte ab. So sinnreich ich das System fand, so wenig konnte ich seine Grundlage annehmen und vertreten, denn es lief auf Mechanisirung der Musik hinaus, eine Richtung, die Logier in dem mechanisirten England nahe gelegt worden und dort anwendbar sein mochte. Der Titel aber, den er mir in Aussicht stellte, hatte für mich gar keine Bedeutung. Schon in meiner Jugend hatte ich mit Lachen gelesen, daß Unger in seinem „Arzt"

jene Krebse, welche in großen Schalen nur wenig Fleisch haben, „Titularkrebse“ nannte. Alle äußerlichen Ehren und Ehrenzeichen hätten nie Werth für mich haben können. Der Mann giebt seine Ehre sich selber, so viel oder so wenig es sei.

Das mendelssohn'sche Haus.

Neben der Zeitung und allen bis hierher erzählten Begebenheiten und Arbeiten hatte ich, wie sich versteht, nicht aufgehört an der Vervollständigung meiner künstlerischen Bildung zu arbeiten. Denn trotz meiner halleschen Erfahrung sah ich mich immer wieder zu der Ueberzeugung gedrängt, daß Niemand, er sei so begabt er wolle, und wer kennt denn das Maaß seiner Begabung so genau und so sicher? — in der Kunst Genügendes leisten könne, ohne Durchbildung für seine Aufgabe.

Von dieser Ueberzeugung getrieben, hatte ich mich nicht lange nach meiner Uebersiedelung an Zelter gewandt; ich war ihm von Halle aus empfohlen und fand freundliche Aufnahme. Seine Kompositionen (Lieder und Balläden) schienen mir nicht sehr gewichtvoll; noch weniger, was er als Schriftsteller geleistet

hatte: die trefflich geschriebene aber gar nicht gehaltvolle Biographie Fasch's. Nun war aber der Ruf Zelter's und sein Ansehn in Berlin, wo er Fasch's Singakademie, die erste und größte, die es gab, leitete, so bedeutend, daß sich in mir die Vorstellung festsetzte, der Anlaß dazu müsse in seiner Lehrtüchtigkeit liegen. Ich eröffnete ihm also mein Anliegen, erzählte ihm, was ich in Halle gelernt und wie Manches ich bereits komponirt, sprach aber meine Ueberzeugung aus, daß weder Lust noch Begabung für künstlerisches Schaffen genügen könnten, wenn ihnen nicht gründliche Durchbildung zu Hülfe käme.

„Das ist recht, das ist brav!" so ungefähr lautete die Antwort. „Ja, da kommen die jungen Herrn und meinen mit ihrem Bißchen Naturell . . . na, es kann ja auch viel sein . . . könnten sie gleich Alles machen! Aber prosit . . ."

Das gefiel mir und freudig nahm ich einen Notenbogen in Empfang; den sollte ich durcharbeiten und dann wiederkommen.

Zu Hause sah ich denn, daß es ein Bogen mit bezifferten Bässen war, deren ich schon in Halle nicht wenige abgefertigt hatte. Schnell arbeitete ich den jetzt empfangenen aus und brachte ihn dem Lehrer.

Dieser sah ihn durch und gab mir ein zweites Notenblatt zur Bearbeitung, ohne etwas Sachliches zu äußern.

Jetzt überlegte ich, daß auf solchem Wege nichts Entscheidendes zu erwarten sei. Ich ließ also bei dem zweiten Bogen absichtlich einige Fehler einfließen und ein paar Stellen, bei denen man Bedenken finden konnte, unbearbeitet. Zelter berichtigte die Fehler und war im Begriff, bei der ersten leergelassenen Stelle die Lücke auszufüllen, alles wie das erstemal, ohne weitere Erklärung. Hier faßte ich mir denn ein Herz und äußerte: ich habe diese und andere Lücken gelassen, weil ich nicht gewußt, ob die eine oder die andere Ausführung vorzuziehen sei. „Ja," lautete die Antwort, „das muß Einem schon das natürliche Gefühl geben." Ich hatte genug. Es war gelobt worden, daß man sich nicht auf das natürliche Gefühl verlassen, sondern die Lehrer zu Hülfe rufen solle. Der Lehre aber sollte nun wieder das natürliche Gefühl aushelfen. Der Unterricht war hiermit zu Ende.

Hatte nun Zelter gefehlt? Nein! nach damaliger Weise nicht; denn auf den Grund der Sache und auf Gründe für Lehrsätze und Verfahren ließ sich ja die ganze alte Schule niemals und nirgends ein.

Was sie darbieten konnte, war technische Abrichtung, wie sie das Knabenalter sich vielleicht mit Behagen und Erfolg gefallen lassen kann. Ich war dieser Lehre entwachsen, aber sogleich hatte ich ihre Anwendbarkeit für frühere Jahre und Zelter's ersprießliches Wirken beobachten können, und zwar an dessen berühmt gewordenem Schüler Felix Mendelssohn. Ueberhaupt sollte ich an diesem viel zu erfahren, zu beobachten finden.

Mendelssohn stand, als ich ihn zuerst sah, an der Gränze des Knaben- und Jünglingsalters und hatte sich bereits durch meisterliches Spiel und Kompositionen einen Namen gemacht, der weit über die Stadt hinausklang. Ich hatte ihn gelegentlich in Konzerten erblickt und an seinem frischen, bald angeregten, bald träumerischen Angesicht meine Freude gehabt; das blühte so gesund, so warm aus der Fülle des wellig herabfließenden Haupthaars heraus! Mehrmals war mir von Diesem und Jenem vorgeschlagen worden, mich im Hause zu den sonntäglichen Musikaufführungen einführen zu lassen. Ich hatte stets abgelehnt, theils weil ich nicht liebte fremde Häuser aufzusuchen, theils weil meine Stellung als Redakteur mir solche Annäherung noch bedenklicher machte. Endlich kam es doch dazu. Ob

und durch wen ich mich einführen lassen, ob Felix oder dessen Vater mich zuerst irgendwo angesprochen, weiß ich nicht mehr zu sagen. Jedenfalls besuchte mich Felix gleich vor- oder gleich nachher; denn ich nahm Gelegenheit, ihm meinen 137. Psalm vorzuspielen, welchen ich eben vollendet und in dem ich zu den Worten: „Vergeß ich Dein, Jerusalem,“ sogar eine Fuge gewagt hatte, — eine Form, die mir noch nicht weiter aufgehellt war, als etwa Marpurg's Lehre und das räthselvolle Vorbild des wohltemperirten Klaviers von Bach führen konnten.

Felix sah die Partitur durch, erst mit erstauntem Blicke, dann mit Kopfschütteln; endlich brach er aus: „Das — das geht gar nicht! das ist nicht recht! das (die Fuge bezeichnend) ist gar keine Musik!“

Ich war entzückt. Verletzt konnte ich nicht sein; denn wohl war mir bewußt, daß meinem heißen Verlangen und der etwaigen Begabung das dritte fehle: die Kunstbildung. Aber entzückt war ich, denn hier fand ich Offenheit! und die schien mir erste Bedingung für jedes menschliche Verhältniß.

Nun war ich also in einem jener Sonntagskonzerte, zu denen Felix eine Reihe Symphonien in drei oder vier Sätzen geschrieben hatte, der erste Satz

Fuge, oder Fugato, das Ganze blos für Streichinstrumente; anstatt der Bläser trat der Flügel ein, von Felix gespielt, meist oder durchweg generalbaßmäßig begleitend.

Wahrlich, es war mir nicht um eine Replik zu thun, sondern gewissenhafter Ernst als ich Felix auf seine Frage, wie es mir gefallen, meine Bewunderung seiner Geschicklichkeit im Satze aussprach, dann aber zufügte, es sei nichts drin, ich hätte keinen Inhalt gefunden, welche der Tüchtigkeit des Satzes entspräche.

So standen wir beide einander gegenüber, ich wissend, er ahnend, daß der Andre wohl recht haben möge, beide sicher überzeugt, daß jedes Wort ehrlich gemeint sei. Dies war der Grundstein einer Freundschaft, die schnell und fest aufwachsen und eine Gegenseitigkeit und Macht gewinnen sollte, wie sie selten unter Brüdern statthaben mag. Wer hätte ahnen können (ich wahrlich nicht), daß sie ein Ende finden sollte, und zwar ohne irgend einen äußerlichen Anlaß, in völliger, todkalter Entfremdung.

Zunächst gewann ich nun die Anschauung einer wohlgeordneten und weise geleiteten Familie, und lernte, welchen unermeßlichen Vortheil die Geburt in einer solchen gewährt, zumal wenn alter Ruf (Moses

Mendelssohn!) Reichthum und ausgebreitete Verbindungen hinzukommen. Ich Armer, ich kam daher aus Dürftigkeit und Rathlosigkeit! Mich hatte das Schicksal hingestellt auf den Kreuzweg der hundert Lebenspfade, und hatte dem Lebensfremden, all' dieser Pfade Unkundigen zugerufen: Gehe hin! wähle, welchen Du magst. Hier trat mir ein Andrer gegenüber, dem jeder Schritt berathen und bewacht ward vom einsichtsvollen Vaterauge. Von Zeit zu Zeit, und noch ziemlich spät, klagte mir Felix: wieder sei der Vater zweifelhaft an seinem Berufe, unzufrieden mit der Laufbahn des Künstlers, deren Erfolge stets ungewiß blieben; wieder und immer wieder schlage er ihm vor, Kaufmann zu werden, oder sonst eine sichere Bahn einzuschlagen. Ich lächelte dazu und beruhigte ihn, indem ich darauf hinwies, wie weise der Vater handle, wenn er ihn immer wieder zur Selbstprüfung anrege.

Wenn ich später in Schriften und mündlich gegen meine Schüler hundertmal aussprach: Künstler solle nur der werden, der nicht anders könne, so mag wohl diese Ueberzeugung, die ich noch jetzt durchaus festhalte, in jenen Gesprächen mit Felix ihre Wurzel haben. Seltsam klang mir ein anderes Wort des

Vaters lange nach, bevor ich die tiefe Lebenserfahrung erkannte, die ihm zum Grunde gelegen. In etwas späterer Zeit, als der Vater von meiner treuen Anhänglichkeit an Felix überzeugt war, sprach er einmal gegen mich aus: er glaube nicht, daß sein Sohn höchste Begabung (Genie meinte er) für Musik habe; allein um so glückvoller könne sein Leben sich gestalten. Ja wohl, Lebensglück und Genie, wie selten sind sie verträglich, wie selten dauernd verbunden! — War Schiller glücklich? Hat man vergessen, daß er auf dem Sterbebette sein liebstes Töchterlein mit abgewandtem Antlitze zurückdrückte mit der Hand, weil der Gram ihm das Herz fraß? War Goethe, den man den Glücklichsten preist, wirklich glücklich? er wollte der Dramatiker seines Volks sein, — ist er's geworden? — Und Du, Erhabenster! der seine spielselige Instrumentenwelt emporhob in das Reich des bewußten Geistes, Beethoven! letzter unsrer Meister: wer mag dein Leben lesen ohne Thränen? —

Nein, Lebensglück und Genie, sie sind selten, wenn jemals vereint, sie scheinen einander zu scheuen und zu fliehen. Dafür wird dem Auserwählten — Viele sind berufen, Wenige auserwählet! — die Wonne jener Augenblicke zu Theil, in denen ihm das

Auge wacker wird, unsterbliche Gesichte zu schauen, welche die Gluth all' seiner in Einem Augenblick zusammengeschmolzenen Geisteskraft zuerst in das Dasein ruft, — eine ganz andre Gluth, als die Erhitzung eifriger Arbeit, so löblich und lohnend auch sie ist.

Wohl hatte er recht geschaut und begriffen, der einsichtvolle Sohn Moses Mendelssohns. Und wohl befugt war er, über Musik sein Wort abzugeben. Schon sein Lebenslauf hatte ihn dazu ausgerüstet. Als er in jüngern Jahren eine Zeit lang Paris bewohnte, sah er sich den unausgesetzten Aufführungen der Opern Gluck's gegenüber, die damals bei den Franzosen noch in hohem Ansehn standen und nach den noch nicht verblichenen Ueberlieferungen aus Gluck's Zeit dargestellt wurden. Damals war er auch Zeuge der ersten Aufführung von Cherubini's Wasserträger geworden und erzählte davon wiederholt mit Behagen. Cherubini hatte bis dahin in Paris keinen heißen Erfolg gehabt. Nun kam der Wasserträger mit seinen Anklängen an die Ideen der Revolution. Die Aufnahme war eine unerhörte, wahrhaft furchtbare, die Menge entzündet bis zur Manie. Mendelssohn suchte noch während der Aufführung den Komponisten hinter den Coulissen auf, und fand

ihn fieberhaft erregt umherschreitend: „Ah! ç'a frappe, ç'a frappe!“ stieß er immerfort mit ganz heiserer Stimme hervor. Auber, sein Schüler, stand damals gar nicht in Ansehn, auch bei seinem Lehrer nicht. Wer hätte wohl geahnt, daß der hochgefeierte Meister dereinst (in seinen Abenceragen) zum Nachahmer seines Schülers werden würde!

Neben dem Vater stand die scharf verständige, vielleicht weniger herzvolle Mutter. In ihr lebten Traditionen oder Nachklänge von Kirnberger her; von dorther war sie mit Seb. Bach bekannt geworden und hatte das unausgesetzte Spiel des temperirten Klaviers ihrem Hause eingepflanzt. Eigenthümlich war es, daß die große Vorliebe des Vaters für Gluck sich in seiner Familie wenig Einfluß verschaffte. Gluck wurde von Allen geachtet, nicht aber eigentlich geliebt und unausgesetzt im Sinne gehalten. Dies ward nur Mozart und Bach zu Theil, viel weniger schon Händel. Den Familienkreis schlossen die Töchter und Paul, der jüngste Sohn in verwandter Gesinnung, in rein gezogener Linie ab. Die älteste Tochter, Fanny, stand neben Felix und nahm den engsten Antheil an seinen Kunststudien. Am Pianoforte war sie schwächer als er in Fertigkeit und Kraft,

gewann ihm dagegen in Zartheit und sinnvoller Auffassung, besonders Beethoven's, nicht selten den Rang ab. Mehrere ihrer Lieder, namentlich das Duett und einige Gesänge von Suleika, haben in den ersten Liederheften des Bruders unter dessen Namen ihre Stelle gefunden. Anderes ist bekanntlich später veröffentlicht worden. — Die jüngere Schwester, Rebekka, geistig weniger hervortretend als Fanny, war eigentlich der geheime Liebling Aller, namentlich des Bruders. Ihr Eindruck war dem vergleichbar, den ein halb verschleiertes Mädchen macht; man ahnt reichere, zartere Reize, je weniger man deutlich sieht. — Paul war noch sehr jung, bescheiden sich zurückhaltend. Wenn Felix spielte, was fast jederzeit ohne Noten geschah, dann schlich der Knabe mit dem gluthvollen Gesicht und dem kurzen schwarzen Gelock gelegentlich nach dem Schlusse still herbei, tippte dem Bruder auf die Schulter und sprach leise: „Du, Felix! da hast Du im ....ten Takte f gespielt; es muß fis heißen.“ — Auch er hatte mir, glaub' ich, Neigung und Vertrauen zugewandt. Einmal suchte er mich auf und begehrte, natürlich mit Vorwissen und Genehmigung des Vaters, meinen Rath: ob er sich dem Geschäfte des Vaters anschließen oder Buch-

händler werden solle; das letztere sei er zu thun bereit, wenn er Aussicht habe, mit seinen Mitteln und ernstlichem Streben, Ersprießliches für geistige Interessen zu leisten. Ich konnte mich nicht für die letztere Laufbahn aussprechen, sondern nur der Wahl des Vaters beistimmen. Dieser folgend ist er bekanntlich einer der angesehensten Banquiers geworden.

Zunächst trat an die Familie Wilhelm Hensel, damals Professor und Hofmaler, der spätere Gatte Fanny's. Er hatte sich durch die meisterliche Kopie der Transfiguration, die jetzt der Raphael-Gallerie in Potsdam einverleibt ist, und durch eigene Arbeiten schon von Italien her Ansehn erworben, allein in Berlin konnte er dasselbe nicht so voll behaupten, als er verdient hätte. An diesem Manne, der mir stets ein treuer Freund geblieben, konnte ich beobachten, daß für den Künstler die Gunst des Glückes gar leicht eine verhängißvolle Gabe werden mag. Sein Vater, ein Landpfarrer, hatte sich nach der Schlacht bei Jena um die Flucht der Königin verdient gemacht. Dies und die liebenswürdige Begabung Hensel's hatten demselben gunstvolle Aufnahme in den Hofkreisen und die Reise nach Italien zugewendet. Bei den Hoffesten war er für ideale Kostüme und lebende Bilder

hülfreich gewesen und hatte dabei Gelegenheit genommen, die „Schönheiten“ des Hofes mit feinem, schmeichler'schem Bleistift zu portraitiren. Auch später hatte er die Kunst seines Stiftes fortwährend geübt. Namentlich den charaktervollen Kopf seiner Fanny, bald mit den Attributen einer rebenbekränzten Bacchantin, bald als eine der „Töchter Zion“, die sich mit ihrem Säugling im Arme abwendet von der Gräuelthat auf Golgatha, bald in anderen Charakterbildern dargestellt. Allein gerade seine nahen Beziehungen zum Hofe, seine huldigungsvolle Bethätigung bei dessen Festen, der fortwährende Umgang mit dem feinen und glatten Bleistift hatten ihn abgezogen von der ernsten und kraftvollen Wahrhaftigkeit, ohne welche in keiner Kunst das Vollgenügende erreicht werden kann.

Mir kam dies, bei seinem großen, in der Berliner Garnisonkirche in höchst ungünstiger Aufstellung bewahrten Gemälde, zu voller Ueberzeugung. Der Gegenstand ist: Christus von den Hohenpriestern vor Pontius Pilatus zum Gericht geführt. Der Stoff schien mir einer der größten, die sich dem Maler darbieten können. Der Gottgesandte, — sage man dafür der Genius, — von der Satzung, die sich unter dem Strahl der neuen Idee hohl und un-

haltbar fühlt trotz der Macht, die das Bestehen, weil es besteht, verleiht, — vor die weltliche Gewalt geführt, daß sie den Geist richte, der ihr fremd und unverstanden ist. Ich hielt das für eine Aufgabe, die von jenem alten Ereigniß hineinreicht in unsre kämpfende Zeit, und über sie hinaus in alle Zukunft. Bei dem Entstehn und der Ausführung dieses Werks war ich stets gegenwärtiger Zeuge. Nun hatte ich zu bewundern, mit welcher Macht der Anschauung und des Pinsels Hensel seine Modelle (meist polnische Juden, daneben bedeutende Frauenköpfe der israelitischen Gemeinde) in Einem Gusse (alla prima) auf die Leinwand brachte; und dann wieder mußte ich mit tiefer Betroffenheit gewahr werden, wie diese Kraftbilder heruntergemäßigt wurden, förmlich zusammenschmolzen bei der Uebertragung auf die große Leinwand. Der Künstler hatte begonnen, der Hofmaler vollendet.

So erschien mir die Sache damals. Jetzt, oder vielmehr seit längerer Zeit, ist mir eine andre Betrachtung näher getreten, die damals weder in mir zur Reife hätte kommen können, noch überhaupt sich aus den schwankenden Umrissen der sich erst vollziehenden Umwandlung der Zeit, der Gesinnung

und Anschauungsweise rein herausgestellt haben konnte.

War es denn wirklich „der Hofmaler", der hier gefehlt? War es nicht der unmittelbare Ausdruck der Zeitrichtung, welche vom Idealen und Hohen, das unbedingte Wahrhaftigkeit, nöthigenfalls schonungslose Geradheit fordert, zu den konventionellen Rücksichtnahmen der „Gesellschaft" führte, die im Spiegel der Kunst nur das schmeichlerische Abbild des eignen behaglichen Lebens zu schauen begehrt, statt der Enthüllung des tiefen Lebenskerns. — Vielleicht war schon der Stoff (bei dessen Wahl ich nicht unbetheiligt geblieben) der erste Verstoß gegen die neue Zeitrichtung. Dem beiderseitigen Freunde, Felix, war das Bild stets unbehaglich gewesen.

Wie man nun auch über das Werk urtheile, die Berliner, der Mehrzahl nach weder begabt noch gebildet für Kunst, kannten, wo einmal die kalte, schnöde Kritik, welche sich so oft in Berlin heimisch gezeigt, Eingang gefunden, keine Grenze. Kein Bild Hensels fand gerechte Würdigung. Besonders leid that es mir um ein kleines Bild, — ein halb nackter italischer Hirtenknabe sitzt auf einem antiken Marmorsarkophage, den Hut hat er sich mit bunten Bändern geschmückt;

die heftigen Farben derselben entsprachen der südlichen Färbung des Knaben und der Landschaft und fanden ihre Milderung in dem vergilbten, stellenweis angebräunten Marmor. „Schnell fertig mit dem Worte" Buntheit u. s. w. hatte man den Stab gebrochen.

Um die Familie schloß sich ein reicher Kreis von Freunden des Sohnes und Freundinnen der Töchter. Ueberragt war diese Jugend von den älteren Bekannten des Hauses, Alexander von Humboldt, Varnhagen von Ense, dem Professor Gans, dem klugen Bruder des Hausherrn, Joseph, der an den Spielen der Jungen lustig Theil nahm und oft laut es beklagte, wenn die „dummen Geschäfte" den Proben und Vorbereitungen störend wurden.

Hier war es, wo ich mich zum erstenmale der bedeutungsvollen Gestalt Alexanders von Humboldt gegenüber fand. Schon kannte ich, soweit einem Laien im Fache der Naturwissenschaft möglich ist, die alles überragenden Leistungen jenes Mannes, der selbst durch die Form, in der er schuf und wirkte, eine wahrhaft königliche Stellung einnahm. Denn durch seine Reisen, seinen Ruhm und seine Verbindungen in allen Reichen (namentlich auch Rußland) einheimisch und einflußreich, hatte er Gelegenheit,

zahlreichen jüngern Gelehrten in ihren Forschungen und zu weiten Reisen förderlich zu sein. So hatte sich um ihn ein Kreis — ich möchte sagen, ein Hofstaat, aber ein höchst thätiger, von jüngern bedeutenden Intelligenzen gebildet, die von ihm Einfluß und oft Richtung empfingen, dann aber mit ihren Forschungen und ihrer Mitarbeit wiederum seinem Gestalten die empfangene Hülfe mit reichlichem, geistigem Zins vergalten. Aus ihrer Reihe nenne ich nur den geistvollen Dove, der uns seitdem trotz der warnenden Ablehnung der Schrift belehrt hat, „von wannen der Wind kommt und wohin er fährt." Damals war Humboldt eben beschäftigt, seine Verbündeten, unter ihnen Lejeune Dirichlet, zu den seitdem berühmt gewordenen magnetischen Beobachtungen gleich einer Vorpostenkette über den ganzen Erdboden auszubreiten. Die Naturwissenschaften bedurften eines solchen Mannes, als eines Mittelpunkts, der aus allen Richtungen Nahrung für geistiges Leben empfing und nach allen Richtungen hin neue Belebung spendete.

Jetzt also sollte ich den in seiner Art einzigen Mann von Angesicht zu Angesicht kennen lernen. Der Saal war ziemlich gefüllt, als er still eintrat, und

seine leichte, nicht große Gestalt durch die Gruppen hindurchschlüpfte, um in einer Ecke Stellung zu nehmen. Sogleich schien der Mittelpunkt des Raumes verändert; Alles wandte sich ihm zu und schloß um ihn weitere und weitere Kreise. Er aber wandte sich bald zu Diesem, bald zu Jenem, und ich ward leicht inne, daß er Jedem eine Mittheilung aus dem eigenen Felde desselben zufließen ließ, dem Philologen eine Andeutung aus seines großen Bruders Wilhelm unsterblichem Werke über die Kavisprache, dem Geschäftsmanne Notizen über die Konjunkturen in Süd-Amerika. Auch mir wandte er sich mit ein paar Bemerkungen aus der Geschichte italienischer und spanischer Musik zu, deren vollständige Richtigkeit ich nicht hätte verbürgen, aber noch viel weniger auch nur mit einer Miene anzweifeln mögen. Es schien ihm nicht zu mißfallen, daß ich den Zusammenfluß der Spanier und Niederländer mit den Italienern in der päpstlichen Kapelle — „wie er selbst in Rom beobachtet habe" — hervorhob, und die deutsche Musik von Luther bis Bach als bedeutungsvollen Gegensatz (natürlich fragweise) zu erwägen gab.

Zwischen den jungen und ältern Freunden des Hauses, doch jenen mehr wie diesen gesellig, stand

Ludwig Robert, der Dichter, mit seiner schönen Frau. Sie wohnten damals, wenn ich nicht ganz irre, im Mendelssohnschen Hause; ich bin nur hier mit ihnen zusammengetroffen.

Es war ein eigenthümlich interessantes Paar, jedes von ihnen in seiner Weise.

Er, als gefälliger Dichter beliebt, als leicht angeregter und anregender Gesellschafter gern gesehn, sollte sich gerade um diese Zeit durch eine Art von ritterlicher That um Berlin verdient machen, indem er es aus einer beschämenden und wahrhaft schädlichen Hingebung an eine seltsame Persönlichkeit und ihr Gebahren erlöste und frei machte.

In jener Zeit nämlich hatte sich M. G. Saphir hier niedergelassen und gleichzeitig zwei Journale gegründet, die an Schamlosigkeit und Hinwegsetzen über jede Schranke journalistischer Sittlichkeit alles weit hinter sich ließen, was Berlin jemals erlebt. Wenn andre Journalisten sich bisweilen und ausnahmsweise von der Sache, über die sie schrieben, zu Persönlichkeiten verirrten, so kehrte Saphir das Verhältniß geradezu um; ihm war der Gegenstand, über den er schrieb, schlechthin die bedeutungslose Nebensache, die Persönlichkeit dessen, dem es galt, die Hauptsache oder

eigentlich das Ganze. Diese Persönlichkeit wurde nicht blos mit schonungsloser Bitterkeit, sondern auch mit jedem ersinnlichen Unglimpf und mit jenem wohlfeilen Spott überhäuft, der seinen eigentlichen Gehalt in dem jüdelnden Spiel mit Wortverdrehungen und Wortwitzeleien fand, an denen Saphir unerschöpflich war und die dem großen Haufen der verständlichste Witz sind. Aber nicht nur der große Haufen, auch die Börse, die andern Kreise der Gesellschaft stellten ein reiches Kontingent zu den Lesern dieser Journalistik. Ja, der damals im höchsten Ansehn stehende Philosoph Hegel war einer der eifrigsten Leser und Bewunderer M. G. Saphirs; er nannte ihn „ein Phänomen", — natürlich in solchen Augenblicken, wo er seiner „Phänomenologie des Geistes" weniger erinnerlich war. Waffen schien es gegen dieses Phänomen nicht zu geben, denn jede Erwiderung, abgesehn davon, daß es gar nicht leicht gewesen wäre, es ihm in Witzelei und Unglimpf gleich zu thun, würde nur den Skandal verewigt und ihm Anlaß gegeben haben, neue Unsauberkeiten den alten zuzugesellen. Zwar ward er aus öffentlichen Lokalen (einmal sogar mit fühlbaren Thätlichkeiten) entfernt; immer aber fand er dann eine andre Thür offen, um

wieder hineinzuschlüpfen, hierin dem Ajax ähnlich, den bekanntlich Homer mit der immer wiederkehrenden Fliege vergleicht.

Einmal hatten sich sogar sieben, sage: sieben Literaten, an ihrer Spitze Wilibald Alexis, zusammengethan, um eine Art von Achterklärung gegen Saphir zu erlassen, der sie größeres Gewicht beimaßen, als irgend einer Aeußerung eines Einzelnen. Die Namen der Verbundenen waren achtungswürdig genug; und Recht hatten sie in jenem Wahrspruche gegen den schamlosen Eindringling ganz unzweifelhaft, allein es geschah, was sie leicht hätten voraussehen können. Der Phänomenale war froh des Anlasses zu neuem und breiterem Scandal. Ja, er stellte sich als den Verfolgten, jene als Verschworne dar — und fand damit bei nicht Wenigen Anklang, welche gleichwohl die Ungehörigkeit seines Gebahrens schon selbst erkannt hatten. Berlin schien unabänderlich seine Domäne.

Hier trat nun Ludwig Robert ritterlich als Kämpe für die wehrlose Stadt auf. Er dichtete seinen „Jocko". Jocko ist ein menschengroßer Affe, der von seinem boshaften Herrn abgerichtet, in die Kleidung eines Menschen, eines „Löwen des Salons",

gesteckt, und in der feinsten Gesellschaft wirklich eingeführt wird. Die Geschichte des Affen ist aus E. T. A. Hoffmanns und W. Hauffs Erzählungen bekannt. Robert gestaltete daraus ein Melodrama, und als endlich der Held desselben, Jocko, auf der Bühne erschien, tönte das Haus wider von schallendem Gelächter und den jubelnden Rufen: Saphir! Saphir! Der Affe trug eine Maske, welche den unglücklichen Journalisten auf das Sprechendste darstellte, und umgekehrt war das Gesicht des Journalisten die sprechende Maske für einen Affen. Saphir mußte Berlin verlassen. Er hat nachher in Wien als Humorist, ja von nicht Wenigen als Nachfolger Jean Pauls begrüßt, mit harmloserm Witz und ergötzlicher Sentimentalität eine neue Stätte und Anklang gefunden.

Dies war die That Roberts. Sein weit größeres Verdienst aber, wenigstens für die Jüngeren im Mendelssohnschen Hause, das war seine schöne Frau. Sie war wirklich schön, obgleich von einer Ruhe, die sie einem Bildwerke ähnlich machte, das eben erst von dem beseelenden Strahl berührt werden soll. So sahen wir sie oft im Kreise der andern Damen theilnahmlos mit unbeweglichen Zügen und

Augen, die im wachen Zustande zu schlummern schienen. Nun trat aber irgend eine Berühmtheit, wohl gar eine ebenfalls reizende Frau ein. Da, wie vom elektrischen Funken durchzuckt, richtete sich die schöne Gestalt höher auf und gewann, offenbar unbewußt und unabsichtlich, malerische Wendung, die Züge füllten sich mit Energie und wurden charaktervoll, die Augen erglänzten in neuem Lichte. Wehe der eingetretenen Schönen! sie wurde niedergeglänzt von jener, die in Siegsbegierde und Siegsgewißheit nichts Gleiches neben sich dulden mochte. Solche Momente waren das eigentlich an ihr Anziehende, denn sie waren der feststehende Inhalt ihres Daseins. Ich bin ihr nie näher getreten, denn mir schien an ihr das zu fehlen, was für meinen Sinn der Schönheit erst Macht giebt: geistige Bewegtheit, welche die Form durchschimmert. Ich wenigstens bin davon nichts an ihr gewahr worden; sie war eine Virtuosin der Schönheit. Anders schien Felix geschaut und gefühlt zu haben. „Aber Riekchen!" — hörte ich einmal von der Lippe des Dichters, wenn die schöne Frau sich vielleicht allzu willfährig dem bewundernden Anschaun hingegeben hatte.

Der eine Dichter ruft den andern herbei, Lud-

wig Robert den göttlichen Gamin, das ungezogene Schooßkind der Grazien Heinrich Heine. Seine Reisebilder, sein Buch der Lieder hatten ihm damals gränzenlose Gunst zugewandt. Während die weibliche Jugend in seinen Liedern schwärmte und die Komponisten sich wetteifernd die Notenfeder aus der Hand rissen, sie immer von neuem zu komponiren, bemerkten die reifern Männer, daß dem leichtfertigen Dichter gelungen sei, sein Volk aus einer nur zu gegründeten Erbitterung zu der ihm so wohlanständigen Gerechtigkeit gegen eine große geschichtliche Person zurückzuführen. Napoleon, mit vollem Rechte den Deutschen bis in den Tod verhaßt geworden, war noch immer Gegenstand ihrer Verwünschungen und ihres Abscheus. Da führte Heine das Bild des Helden, ganz unbekümmert und harmlos, aus der Verfinsterung des Hasses herauf. Und die Deutschen folgten dem vorüberschreitenden Heroenbilde, vergaßen des Hasses und lernten auch gegen Jenen Gerechtigkeit zu üben, während die Engländer den größten Berichter jener Tage, Walter Scott, aussandten, den gefallenen Feind zu schmähen, und die Franzosen sich aber- und abermals an dem Klange seines Namens berauschten. Auch mit Heine fand ich mich zusammen und oft

wanderten wir heimwärts, erst ich ihn zu seiner Wohnung, dann, rückkehrend er mich nach der meinen begleitend. Lebhaft steht mir noch das Bild des jungen, fein, ja elegant gebauten Mannes vor der Erinnerung, wie er sich einmal bei Mendelssohn's von der einen Seite des Tisches in unnachahmlicher Grazie träger Müdigkeit und Abspannung nach der andern hinüberlehnte, wo Rebekka, die jüngste Tochter des Hauses, saß und zu ihr, die für seine Gedichte schwärmte, in gedehntem, gar nicht heimlichem Tone sprach: „Ich könnte Sie lieben!" Rebekka wandte sich ab, ich weiß nicht, ob um ihr Lachen, oder ihren Mädchenzorn zu verbergen. Ihre Bestimmung hat sie später bekanntlich zu Lejeune Dirichlet geführt.

Im Anblicke dieses vollen Kreises konnte man wahrnehmen, wie förderſam für die Zukunft des jungen Komponisten der reiche Verein im Vaterhause war. Hier machte sich jedes eben erklungene Lied, jeder meisterlich ausgeführte neue Klaviersatz sein im Voraus geneigtes Publikum; hier war es, wo die Aufführung der Bachschen Passion sich vorbereitete, hier endlich, wo sich Beziehungen in die Ferne anknüpften, welche ebenfalls dem jungen Künstler auf das Höchste förderlich wurden. Denn das reiche und

angesehene Haus nahm jeden Berlin besuchenden Tonkünstler von Bedeutung gastlich und wohlwollend auf und hatte Gelegenheit, ihn in seinen berliner Unternehmungen zu fördern.

So war der Boden beschaffen, von dem Felix seinen Ausgang nahm; man zähle noch den Einfluß Louis Berger's als Klaviermeister und Zelter's hinzu, dessen Unterricht früh genug begonnen hatte, um den Schüler das nicht vermissen zu lassen, was die alte Lehre nicht gewähren konnte.

Das alles zusammengenommen war vielverheißend und glückvoll genug. Allein jede Lage, in der wir Menschen uns befinden, hat ihre durchaus unabwendbaren Bedingungen und Folgen. Die Gewährung aller Mittel für Bildung, frühestes Gelingen und Gelten, dazu der Kreis regsamer, zum Theil geistreicher Freunde, die Umgebung von einer Schaar reizender Mädchen, das wirkte gleich einem unablässig erfrischenden, die Nervenkraft anregenden und stärkenden Bade auf den schon von Natur so frischen Jüngling; Schnellkraft und Heiterkeit wurden der Grundton seines Wesens. Das war an sich selber schon Glück und zugleich Unterpfand weitern Glückes Es sprach sich in einem eigenthümlichen musikalischen Zuge

bei ihm aus. Wenn er eine seiner Kompositionen zum zweiten-, drittenmale vortrug, so konnte man beobachten, daß er mit jedem Male die Bewegung beschleunigte — und zwar meist sehr erheblich; davon, daß er etwa die ersten Male aus Mangel an Technik langsamer gespielt, konnte bei seiner eminenten Fertigkeit gar nicht die Rede sein. Fanny war über diese, keineswegs immer sachgemäße Steigerung des Zeitmaaßes oft in Verzweiflung; allein sie war der unabwehrbare Ausdruck wachsender Erregtheit und Ungeduld.

Weit bedenklicher, doch eben so begreiflich war der Einfluß, den die freudenreiche Lage und die Umgebung, der stete Umgang mit den jungen Freundinnen der Schwestern auf ihn ausübten. Von Felix, dem geistreichen Klingemann und mir wurde in dem weiten Park des Hauses eine Gartenzeitung gestiftet. Das Kapital dazu bestand in einem hölzernen Tische mit Schubfach, der Tag und Nacht in einem der weiten Schattengänge blieb. Hierhin schlich, wer eben etwas darzubringen hatte. Zeichnungen, zärtliche Gedichte, Witzbriefe, alles Mögliche fand sich da zusammen, um Alle zu erfreuen und der Schönen, der die besondere Huldigung galt, den geheimern Sinn

zu verrathen. Mehr als einmal bestieg ich mit Felix, nicht ohne Gefahr, das Dach eines Nebengebäudes, um einer jungen Dame mit polnischem Namen köstliche Pfirsiche oder schwellende Weintrauben durch das offne Fenster auf den Nachttisch gleiten zu lassen.

War es denn da zu verwundern, war es anders möglich, als daß die von so Vielen geweckte und so Vielen gleichzeitig gespendete zärtliche Huldigung jenen weichen Nachhall in den Kompositionen vernehmen ließ, den man später bald süß, bald courmacherisch, bald zart zu nennen beliebte, und der jene „Lieder ohne Worte" zur Folge hatte, welche sich aus der damaligen Zeit hinrankten durch das ganze Leben des Komponisten? — Damals hatte ich mit den Andern meine reine Freude daran, und ich durfte es. Denn nur das Beharren in dieser Sphäre des Kleinen und weichlich Süßen, die Rückkehr auf die leicht verständlichen Motive der Barkarole, oder der choralartigen Andachtformen, zuletzt der Anschluß aller schwächern und kleinen Talente an diese mit dem Geistigen mehr spielende als vom Geist erfüllte Form, offenbarten den wahren Sinn dieser Richtung.

Ein anderer Zug, ebenfalls das nothwendige Erzeugniß jener glückvollen Verhältnisse, war mir

schon damals, bevor ich noch die Tragweite begriff, unheimlich in die Seele gefallen. Er äußerte sich nur in einem Worte, aber Worte sind Ausdruck — oder Verräther dessen, was in der Seele vorgeht und verkündet werden soll, oder sich den Andern, ja dem Redenden selbst verbergen will. „Das macht mir kein Plaisir!“ so mußte ich oft vernehmen, wenn auf Das oder Jenes in der Musik, in der Malerei u. s. w. die Rede kam; und zwar erschallte das meist, wo das Tiefste, das Ernsteste, wo der Geist in seiner höchsten Macht zum Ausdruck kam. Ich erinnere mich des verhängnißvollen Ausdrucks gegenüber dem Dante, dem Michelangelo, aber auch Beethovenschen Kompositionen gegenüber, und zwar gerade den tiefsten, namentlich der neunten Symphonie. Und seltsam! so sehr ich sein Spiel bewunderte und liebte, sein Vortrag Beethovens konnte mich selten befriedigen. Es kam mehrmals darüber zu Erörterungen, namentlich bei der großen B-dur-Sonate. Allein das führte zu nichts. Ich war nicht stark genug im Spiel, dazu in mir selber noch nicht zu voller Bewußtheit gelangt, als daß die Erörterung hätte Frucht bringen können.

Felix Mendelssohn.

Ungestört durch solche Betrachtungen schloß sich unser Bund so eng und fest, daß selten ein Tag vorüber ging, an dem wir nicht gegenseitige Besuche und Billets wechselten. Freilich war der Inhalt derselben ein seltsamer, aus bestimmter Rede und Anspielungen, die nur wir verstanden, aus Notensätzen und tollen Bildern bunt gewebt; denn auch Felix hatte sich emsig im Zeichnen, und zwar in der Landschaft geübt, wie ich in der Auffassung menschlicher Gestalt. Bald fanden wir heraus, daß die eigentlich gesellige Kunst nicht die Musik, sondern das Zeichnen sei. Denn jene mache gebieterisch aller Unterhaltung neben ihr ein Ende; das Zeichnen aber fordere, zumal wenn ein Paar trauter Gesellen einträchtig nebeneinander säßen, die Unterhaltung erst recht lebhaft heraus, und wenn augenblicklich jeder Stoff sich ver-

sage, so biete ein Blick auf die Arbeit des Andern, oder ein Hülferuf von hüben oder drüben stets neuen.

Aber auch die Wechselrede nahm unter uns ineinander Gelebten leicht seltsame Formen an, zumal wenn sie sich auf Gegenstände, z. B. Instrumentation, wendete, die einer strikten Bezeichnung unzugänglich sind. Ich erinnere mich noch, in welches erstaunte Hin- und Widerblicken Droysen gerieth, als er bei einem Besuch auf meinem Zimmer mit anhören mußte, wie ich Felix sagte: hier müsse reiner Purpur gebraucht werden; die Hörner dämpften hier die Pracht der Trompeten; — und Felix entgegnete: nein! nein! das schreit zu sehr, ich will violett.

Und dennoch mußte dies Verhältniß enden. —

Oder vielmehr es mußte die Grundverschiedenheit in unser beider Charakter, Anschauungsweise und Kunstrichtung endlich trotz alledem und alledem uns beiden zu Gefühl und immer klarerem Bewußtsein kommen. War er mir abgefallen? oder ich ihm? — das Letztere wäre sogar unausführbar gewesen, hätte es auch in meiner Natur gelegen. Denn zu oft und zu bestimmt hatte ich für ihn Partei genommen und in meiner Zeitung mich über ihn ausgesprochen. Das Erstere, — damals sah ich die Sache so an,

und das Gefühl, grade von ihm verlassen zu sein, war mir ein ätzender Wermuthstrank, der lange Jahre bitter nachschmeckte. Jetzt meine ich klarer zu sehen. Die äußere Trennung war eben nichts, als die nothwendige Folge der innern, über die jeder von uns sich so lange die Augen zugehalten.

Zuletzt mußten sie sich öffnen.

Ich hatte mir endlich Mittel und Muße errungen, an die Ausführung meines alten Lieblingsplans, den „Mose", zu gehen. Daß er keine Doppel-Oper werden könne, wie ich in der ersten Jugend gewähnt, daß er die äußere Form eines Oratoriums annehmen und die Bibel den Text dazu geben müsse, stand für mich fest. Meine Belesenheit in der Bibel ließ mir die Ausführung des Textes nicht schwierig erscheinen. Oft schon hatte ich gegen Freunde von meinem Vorhaben gesprochen; jetzt, da Ernst werden sollte — ach, Ernst war es mir immer gewesen, meine Verhältnisse traten stets hemmend dazwischen, — war Felix der nächste, dem ich mich mittheilte. Wenige Tage darauf kam er mit der Eröffnung zu mir, auch er wolle ein Oratorium schreiben und seinen Text aus der Bibel schöpfen.

„Das trifft sich ja herrlich!" entgegnete ich.

„Ich hatte doch Besorgniß, daß das Umhersuchen nach dem Texte die Frische zur Komposition beeinträchtigen könne, jetzt sind wir beide geborgen. Du stellst mir meinen Text zusammen, ich Dir den Deinen, und wir kommen beide frisch an die Arbeit."

Er war freudig damit einverstanden. Nun fragte ich ihn nach seinem Stoffe. — „Ich habe mir gedacht, den Paulus zu schreiben."

Ich war betroffen. Paulus, der Lehrer, der Weise, — fast hätte ich gesagt: der Protestantische, der Rationalist. Man verzeihe mir die unzutreffenden Ausdrücke; ich finde nicht bessere für meine Anschauung der erhabenen, tiefsinnigen Gestalt, wenn ich dieselbe mir als Gegenstand musikalischer Behandlung vorstellen solle. Der Denker, der Maler, vielleicht der Dichter, sie können ihr Werk an Paulus knüpfen; aber der Musiker, dessen Schaffen zunächst der Sphäre des innern Lebens, des Gefühls angehört?

Zu klar war mein Bewußtsein von der Unmittelbarkeit künstlerischen Beschlusses, als daß ich sogleich gewagt hätte, meine Bedenken auszusprechen. Denn ein solcher Beschluß ist ja gar nicht (wie Außenstehende oft meinen) Sache der freien Wahl. Er ist das Erzeugniß der ganzen Sinnesart, Anschauung

und Stimmung, welche den Künstler gerade zu diesem Stoffe und keinem andern hinzieht; in ihm spricht sich die nothwendige Wechselbeziehung zwischen dem Künstler und seinem Stoffe, gleichsam der magnetische Rapport aus, der beide zu einander zieht. Daher ist auch, wenn einmal der Geist des Künstlers seine Richtung genommen, selten zu ändern oder nachzuhelfen; die gesammte Geistesbildung muß vorbereitet haben. Dessen ungeachtet, so gebot meine sichere Ueberzeugung, versuchte ich zunächst nur fragweise die äußerlichen Bedenken zum Bewußtsein zu bringen. Paulus, gab ich zu erwägen, ist eine Gestalt ohne bestimmten Anfang und Abschluß. Er ist Lehrer und Märtyrer, aber nicht der erste; Stephanus geht ihm als Märtyrer unmittelbar voraus. Sein Ende ist nach der Legende das Schwert im fernen Rom. Der Höhenpunkt aber seines Lebens für künstlerische Darstellung kann nur die Erscheinung Christi sein. Dies ist eine Aufgabe für Maler und Dichter, was soll aber der Musiker mit den Worten: „Es wird dir schwer werden, wider den Stachel zu löcken!“ anfangen? Wie an ihnen die Erhabenheit des Geheiligten, der sie spricht, — und die Erschütterung dessen, an den sie gerichtet sind, zur Anschauung bringen?

Dies und Anderes brachte ich zur Sprache. Ich schlug selbst einen zweiten Stoff vor, Petrus, den Apostelfürsten, von dem Christus gesagt: er sei der Fels, auf dem er seine Kirche bauen wolle, — Petrus, der vor unsern Augen menschlich schwankt und fehlt und dann sich als heiliger Held erhebt, — Petrus endlich, der nach der Anschauung der Mutterkirche in ihr und den Statthaltern Christi fortwirkt, der Kirche Christi ihre erste feste Gestalt gegeben. Mögen wir Protestanten die katholische Bedeutung vom Statthalterthum Christi auch nicht festhalten (der Künstler als solcher ist ja ohnehin weder Protestant noch Katholik), immer bleibt auch uns die Gestalt des Begründers eine hoch erhabene.

Ich lege meine damalige Ansicht, die mir unverändert feststeht, hier öffentlich nieder, gänzlich unbekümmert, daß Paulus komponirt worden und außerordentliche Anerkennung gefunden hat. Das Kunstwerk hat einen so vielfältigen Inhalt, uno der Erfolg hat so vielerlei Ursprung, daß der letztere keine Aufklärung gewährt über das erstere, sondern diese immer nur aus durchdringender Erwägung zu schöpfen ist.

Meine Vorstellungen fanden kein Gehör, — und

ich schrieb nun den Text zum Paulus so gut ich vermochte.

Nach einiger Zeit fragte mich Felix, ob ich nicht Choräle einflechten wollte? — „Was? Choräle in Paulus Zeit? und in den Vorgängen, die seinen Lebenslauf bilden?" Ich begriff es nicht und trat zurück. Der Text, so wie er nachgehends komponirt worden, wurde vom Superintendenten Schubring in Dessau und dem einsichtigen Theater-Direktor Eduard Devrient, Freunde des Komponisten, zusammengestellt, die damals in Berlin weilten.

Idee und Plan zu „Mose" hatte ich Felix mitgetheilt. Nicht lange und er brachte mir das Textbuch, betitelt: „Moses, ein Oratorium, komponirt von A. B. Marx." Ich habe dasselbe zum Andenken aufbewahrt; es trägt am Schlusse das Datum 21. August 1832 und den Namenszug F. M. B.

Nur Anfang und Ende setze ich zu einigem Anhalt des Urtheils hierher:

Moses.

Erster Theil.

Ouvertüre.

Und die Egypter zwangen die Kinder Israel zum Dienst mit Unbarmherzigkeit. Und machten ihnen ihr Leben sauer mit schwerer Arbeit auf dem Felde und mit allerlei Frohnen, die sie ihnen auflegten mit Unbarmherzigkeit.

Eine Stimme.

Ach Herr, siehe doch und schaue, wie elend ich geworden bin.

Chor.

Schauet alle und sehet, ob irgend ein Schmerz sei, wie mein Schmerz. Wie bange ist mir!

Eine Stimme.

Höre Gott meine Stimme in meiner Klage. Behüte mein Leben vor dem grausamen Leide.

Chor.

Verfolge sie mit Grimm, vertilge sie unter dem Himmel.

Eine Stimme.

Ach, daß Hülfe über Israel käme und Gott sein gefangnes Volk erlösete!

Schluß des Textes.

Chor.

Halleluja! danket dem Herrn, denn er ist freundlich. Da erhub sich ein Donner und Blitzen und eine dicke Wolke auf dem Berge, und ein Ton einer sehr starken Posaune, das ganze Volk aber erschrak, und der Berg Sinai rauchte und bebte sehr, und der Posaune Ton ward immer stärker. Mose redete und Gott antwortete ihm laut:

„Ich bin der Herr dein Gott, der ich dich aus Egyptenland, aus dem Diensthause geführt habe. Du sollst keine andere

Götter neben mir haben. Du sollst dir kein Bildniß machen. Du sollst den Namen des Herrn nicht mißbrauchen. Gedenke des Sabbathtages, daß du ihn heiligest. Du sollst deinen Vater und deine Mutter ehren. Du sollst nicht tödten, du sollst nicht ehebrechen, du sollst nicht stehlen, du sollst kein falsch Zeugniß reden. Laß dich nicht gelüsten."

Chor.

Das ist die Liebe zu Gott, daß wir seine Gebote halten. Amen!

Erholungsreise.

Bevor ich mich tiefer in den Lauf dieser Angelegenheit hineinbegebe, die mir in jener Zeit so manche schwere Last auf das Herz gewälzt, wende ich mich, gleichsam um Athem zu holen, auf ein früheres Erlebniß zurück, das mir damals wohlthuende Erquickung gewährte.

Schon vor dem Jahre 1830 war meine ökonomische Lage behaglicher geworden. Unterricht in der Musik, die Zeitung, mancherlei Herausgaben von Schriften (Kunst des Gesanges, über Malerei in der Tonkunst, Betheiligung an der Cäcilia ꝛc.) und Musikwerken (Choral- und Orgelbuch, Lieder, Chöre ꝛc.) hatten mich zu einer größern Reise ausgerüstet. Einsam zu Fuß, sorglos und lustig, wie Fußgänger sind, wanderte ich durch die gemüthlichen Thäler und Höhenzüge Thüringens hinab gen Süden. In einem

Dorfe, südlich von Koburg, sollte ich, so hatte man mir gerathen, einen Wegweiser nehmen, der mich auf Fußpfaden quer durch die Waldung auf den anziehendsten Punkt brächte, nach Kloster Banz. In der Frühe betrat ich das Dorf. Es war Sonntag, heimliche Stille, wie Gottesfrieden, lag auf der sonnigen Flur; von nah und fern tönten die Kirchenglocken herüber. Aber alle Thüren waren geschlossen, nirgends ein Mensch zu sehen; es war die Stunde der Frühkirche. Nicht ohne Verlegenheit schaute ich umher, da gewahrte ich einen blonden Knabenkopf, der sich aus dem Fenster eines Häuschens hervorstreckte und bei meinem Anblicke blitzschnell zurückfuhr. Dies war mir ein Wink, ich trat in den Hausflur, pochte an die Stubenthür und schritt, da nichts sich hören ließ, hinein. Niemand, als ein sanfter Alter war in der Stube, nicht aber mit bäuerlicher oder häuslicher Arbeit beschäftigt, sondern an metallenen Beschlägen für Pfeifen werkelnd. Auf meine Frage, um einen Wegweiser, antwortete er ablehnend, ich müsse mich anderswo umsehen. Indem hatte ich seitwärts von dem einen Fenster ein Klavier bemerkt. Mit den Worten: i, da find' ich ja ein Instrument! trat ich heran und probirte es, nicht ohne Wohl-

gefallen an Spielart und Klang. Der Alte war herzugetreten, wiegte lächelnd sein Haupt und sagte: das hab' ich für meinen Heinrich gebaut, den Resonanzboden hat mir der Schulmeister abgelassen! — ich blickte erstaunt zu dem Alten auf, der neben seinen Pfeifenbeschlägen ein Klavier zurecht bekommen hatte, — er aber setzte gleichsam entschuldigend hinzu: es ist eigentlich nicht mein Metier, doch hab' ich mehr als eine Klarinette zurecht gekriegt, die zur Kirchmett', und wo sonst das junge Volk Musik macht, ganz hübsch mitgeht. Damit reichte er mir ein solches Instrument, das ich freilich aus bewegenden Gründen nicht probiren konnte. So war ich denn in eine wahre Musikwerkstatt gerathen. Schon früher hatte ich eine solche Stätte bäuerlicher Intelligenz betreten. Bei Dessau hatte ich den Sohn eines Landmannes gefunden, der damit begonnen, leidenschaftlicher Vogelschütze zu sein. Hatte er einen schön befiederten Flüchtling heruntergeholt (sein Vater hatte ihm die Büchse dazu zurecht gemacht), so wollte er den artigen Anblick auch festhalten. Die Thiere wurden gehäutet und ausgestopft, so geschickt, daß sie in jedem Museum ihre Stelle verdienten. Manches Stück wurde verkauft, die besten wollte er nicht hergeben. Dafür

kam er auf den Gedanken, sie zu zeichnen und zu malen, weiter auf den gewagten Entschluß, die Bilder zu stechen und die Abdrücke zu koloriren. Dann verkaufte er sie sammlungsweise. Leider habe ich die Namen beider Dörfer vergessen; allein wenigstens der junge Vogelweise war zu seiner Zeit weithin berühmt.

Lange schon hatte mein Blondkopf sich herbeigeschlichen und schaute mir freundlich und keck in's Gesicht, denn seit Großvater und Enkel bemerkt hatten, daß ich „vom Metier" sei, waren sie verwandelt. „Und mein Heinrich soll den Herrn auf's Kloster führen, der kennt die Schliche; er hat erst vor drei Wochen einen Maler aus .... Dings da geführt und der hat den halben Wald abgemalt, so zufrieden war er." Heinrich hatte bei den ersten Worten in die Hände geschlagen, war davon gesprungen und kam schon marschfertig zurück. Nun ging es die Waldstege Hügel auf und Hügel ab. Sobald ich den Knaben, er mochte vierzehn Jahre haben, zutraulich gemacht, war er unerschöpflich in seiner fröhlichen Redseligkeit. Bald zeigte er mir eine mächtige Eiche, die „voriges Jahr erst" der Blitz gespalten; bald winkte er mir, den Zeigefinger auf den Mund gedrückt, Stille und deutete thaleinwärts, wo eine

schlanke Hirschkuh ihr Reh zur Atzung führte. Da richtete sie den Hals hoch auf, schien irgend etwas Fremdes, uns vielleicht, zu wittern und dorthin, mit scharf eingelegten Knieen, floh das scheue Thier mit seinem Jungen. Aber unerschöpflich war der Knabe, mir „die schöne Musik" zu beschreiben, die sie auf dem Kloster hätten. Da kämen von allen Dörfern her Knaben und Bursche zusammen und der Herr Kantor stellte sie zur Meßmusik auf den Orgelchor, die Einen sängen, Andere bliesen Klarinette oder strichen die Geige, und was es sonst gäbe und Alles wäre sehr schön. Nicht lange, so hob sich vor unsern Augen Kloster Banz, ehemals Kloster, dann Fürstensitz, auf seinem Hügel heiter empor. Wir eilten, auf die stattliche Terrasse zu gelangen, die sich so einladend ausbreitet. Und da schauten wir weit, weit hinaus über die morgendliche Flur, wie sie sich mit ihren Wiesengründen und Büschen im milden Sonnenglanze hinlagert, reich übersäet von Dörfern, da und dort von den kleinen Städten durchbrochen und vom jungen Main durchzogen, der sich gleich einem himmelblauen Seidenband hindurchschlängelt. Es war keine „schöne Aussicht" oder „schöne Gegend", wie die Maler sagen, denn es fehlte jede „Pointe", die das

Ganze erst gipfelt und zusammenfaßt. Aber es war ein Anblick, heiter, weit — fast gränzenlos, beglückend und friedselig, als hätte der liebe Gott selber seinen Erdenkindern den Tisch gedeckt zu labungsvollem Beisammensein. „Wie lieblich ist es, wenn Brüder einträchtiglich bei einander wohnen!“ — aber der friedseligste der Menschen hat von sich verkündet: „Ich bin nicht gekommen den Frieden zu bringen, sondern das Schwert.“ Der Mensch ist gesichert, und der Künstler ist der berufene und getreue, der den Frieden in der Seele trägt und ein festes Herz das Härteste zu verkünden, wenn die Stimme seines künstlerischen Gewissens so gebietet. —

Feier und Heimlichkeit umfing uns in der stillen Kirche. Von ihren Wänden glänzte weißer Marmor und Gold hernieder, die Zeugen einstiger bischöflicher Herrlichkeit. Als ich auf dem Chor die wohlansehnliche Orgel versuchen wollte, fuhren meine Hände schnell zurück, denn es kamen ganz andere Töne heraus, als ich erwartet hatte. Das Manual nämlich begann scheinbar mit groß F, G, A, H; zwischen diesen Untertasten lagen die Obertasten Fis, Gis, Ais; aber sie gaben nicht diese Töne, sondern die nnten fehlenden C, D, E. Natürlich mußte ich fehl-

greifen, sobald ich diese Obertasten berührte; es war das erste Werk dieser Art, ich habe kein zweites gefunden.

Damit war die Mittagszeit herangekommen. Mit meinem Heinrich schloß ich mich einem Zug anderer Gäste aus der Gegend an, für die der Kastellan oder Verwalter in einem Saale des Erdgeschosses hatte decken lassen, natürlich gegen Bezahlung. Als ich eintreten wollte, faßte mich der Wirth leise am Arm und bedeutete mich: drüben sei für die Honoratioren gedeckt. Ich lehnte ab, es sagte mir mehr zu unter dem Volke bei meinem Heinrich zu bleiben. Während wir an langer Tafel aßen, öffnete sich noch einmal die Thür und herein trat ein seltsamer Mann. Er schien groß, ging aber gebückt, als wolle er bei jedem Schritte niederknien. Bekleidet war er mit einer ganz abgenutzten Chasseur-Jacke, deren Farben, grün mit kramoisin Rabatten, sich kaum noch errathen ließen. Mit weitem, etwas unsicherem Schritte schlich er von Gast zu Gast und streckte Jedem die Hand zu. Dabei flossen, wie es schien, auf seinem verzehrten Gesichte Hülfeflehen und Verwünschung ineinander. Ich suchte für ihn eine Gabe; da faßte der Nachbar hemmend meinen Arm und flüsterte mir zu: geben

Sie dem nichts! er verflucht, wer ihm wohlthut. Auf meine verwunderungsvolle Frage erzählte man mir: er sei mit dem Napoleon in Rußland gewesen; da solle er Fleisch von einem Kinde gegessen haben, — oder seien es die Qualen des furchtbaren Rückzugs gewesen, genug, wirr im Kopfe sei er zurückgekehrt und schleppe nun, all' die Jahre umherschweifend und bettelnd, sein Leben hin.

Ein kaum noch glimmender Feuerbrand, von Moskau herüber in dies Paradies geschleudert!

Weiter ging die Fahrt nach München, dem ersten Zielpunkte der Reise. Damals herrschte noch in der alten Münch- oder Mönchsstadt König Ludwig, und schon begann sich neben den alten Straßen und Gebäuden die neue Stadt auszubreiten. Wie uneinsichtig und undankbar hat sich doch die öffentliche Stimme und die Stimmung seines eignen Volks (wenigstens zum Theil) gegen diesen König erwiesen! Man ist nicht müde geworden, ihm seine Gedichte, seine Partizipial-Liebhaberei, seine Schwäche gegen eine vom Dämon der Tanzlust und Ausgelassenheit emporgewirbelte Tänzerin zum Vorwurf zu machen. Daß er aber seine Hauptstadt und weit hinaus sein Land mit herrlichen Gebäuden übersäet, daß er sein

München zu einer reichen Schatzkammer für bildende Kunst erhoben, daß er die begabtesten Maler, ehe sie noch Gelegenheit gehabt sich Ruhm und hohe Bedeutung zu erwerben, im Halbdunkel ihrer frühern Stellung erkannt und zu reichen und großen Werken gefördert, daß er damit eine neue Periode für deutsche Kunst hervorgerufen, — das mein' ich, wäre genug und über genug gewesen, jene Kleinigkeiten vergessen zu machen. Und daß er zuletzt lieber das Scepter niederlegen, als im Unfrieden mit seinem Volke oder gegen eigne Ueberzeugung weiter regieren mochte, das scheint denn doch, selbst wenn eine jener Liebhabereien mitgewirkt haben sollte, ehrenwerth.

Nun war ich in seiner Stadt, links dem fünfzehnten und sechszehnten Jahrhundert, rechts dem neunzehnten angehörend; es gab Punkte, wo zwanzig Schritt aus dem Mittelalter in die neueste Zeit führten. Schon stand die Glyptothek mit den unsterblichen Niobidenbildern mit dem schlummernden Faun, der eben — schon hebt sich die Marmorkrust — erwachen will. Die Pinakothek war gebaut, aber noch nicht eingeräumt. Die Bildergallerie hatte noch die Räume über den Arkaden inne. Dahin ging mein erster Weg.

Ich betrat diese Reihe kirchenweiter Säle, es waren ihrer neun. Später an der Tafel sprach ich gegen meinen Nachbar, einen Baiern, aus, ich käme eben aus den neun Sälen der herrlichen Gallerie. „Sie wollen sagen acht.“ Ich war erstaunt und schämte mich ein wenig, mich so grob verzählt zu haben. Am folgenden Tage zählte ich wieder, und es waren neun Säle, so oft ich aber die Zahl aussprach, fand ich Widerspruch. Endlich löste sich mir das Räthsel. Den ersten Saal, der die weniger werthvollen Bilder enthielt, immer noch bedeutend genug, andre Museen zu zieren, wollten die Münchener beharrlich nicht mitzählen. Und sie hatten Recht mit ihrem Stolze, denn was die anderen Säle enthielten, war in der That unschätzbar. Untern Andern zählte ich, wenn ich mich recht entsinne, achtundachtzig Rubens, alle dem ersten Rang seiner fabelhaft zahlreichen Werke zugehörig. Auffallend war mir ein Decius Mus, in dem Augenblicke, wo er sich dem Tode für sein Rom weiht. Er steht vor dem flamen dialis, der seine Hand priesterlich weihend über das Haupt des Heerführers erhebt, eine greise, würdige Gestalt. Seitwärts hält ein Krieger mit Anstrengung das Streitroß, das sich, von unbekannten Schrecken ge-

scheucht, losreißen will und aufbäumt. Doch das Alles ist Nebenwerk. Er selbst, der sich unwiderruflich dem Tode weiht, er ist das ganze Bild. Den Kriegsmantel hat er sich über das Haupt gezogen, daß er Stirn und Augen unsrem Blicke entzieht. Was sollen sie auch? der Gedanke ist Entschluß geworden, der Kampf gegen das Menschliche, das jedem von uns innewohnt, — Todesscheu und Schmerz — die sich zunächst im Auge aussprechen könnten, sind schon überwunden. Da steht er, von innen heraus durch die unlöschbare Glut seiner Heroenseele vererzt, gleich einem Pfeiler, auf dem die „ewige Roma" fest und sicher ruht, er selber Abbild des Einen Gedankens, der Rom baute und trug und zuletzt zerbrach. Aber welche Entsagung und Treue vom Maler, daß er sich das beredsame Auge versagte, und die Stirn, die der Geist sich selber gewölbt zu seiner Wohnstätte, um dem Gedanken des Ereignisses vollen Ausdruck zu geben. Verhüllt, so will es die Sage, stürzt Decius todsuchend in die Schaaren der Feinde. Diesen Zug hat der Künstler treu und kühn festgehalten. Allein der Lohn lag in der That. Was vom Antlitz sichtbar geblieben, die Römernase, der schmerzvoll und dabei in unabänderlicher Festigkeit schließende Mund,

dazu die Gestalt, an der jedes Glied, jeder Muskel die krampfhafte Spannung an sich trägt, — das hätte nicht gewonnen, sondern verloren an Nachdruck, wären Stirn und Auge sichtbar geblieben; nur hätten sie dem Schauenden neue Zielpunkte gegeben. Das münchener Bild ist nur Farbenskizze, aber der Gedanke steht fest und sicher lesbar geschrieben.

Es ist nicht meine Absicht, das Beste, wie die wähligen Kunstkenner sagen, oder überhaupt Vieles zu erwähnen. Ich schweige von all' diesen Raphael's und Titian's und wie sonst noch die Großen im Reiche des Lichts und der Farbe heißen. Nur eines Bildes will ich gedenken, vom Spanier Zurbaran. Es ist die Heimkehr der Jungfrau Maria vom Kreuze. Die lange Gestalt wandelt eiligen Schrittes, vorgebeugt daher, durch die Nacht; ihre Trauergewänder wehen von der hastigen Bewegung zurück; das Antlitz, zur Erde gewendet, — hat es jemals einen Blick, die Farbe des Lebens gehabt? — und neben ihr schreitet eben so hastig der Jünger, „den der Herr lieb gehabt." Er ist in eine grüne Tunika gekleidet; die Farbe, so wenig sie im Nachtdunkel ausgiebt, wirkt wie ein Hohngeschrei. Er hat sich mit dem Oberkörper nach der neben ihm Schrei-

tenden hingewendet. Mit erhobenen Armen und ausgebreiteten Händen spricht er auf sie ein; aber Miene und Geberde bezeugen es: er spricht Worte, und weiß selber nicht, welche. Und sie hört ihn nicht. Was war da auch zu reden und zu hören? So flüchten die Beiden hinein in die Nacht, sie wissen nicht wohin, sie haben kein Ziel mehr. —

Täglich brachte ich mehrere Stunden in der Gallerie zu. Ich fühlte mich in eine neue Welt versetzt, voll der mannigfaltigsten erhabensten, zartesten Gestalten; wie ein blöder Knabe wandelte ich, jetzt schüchtern, jetzt hocherhoben über alles Persönliche und Endliche. Was die großen Meister der Vergangenheit, dieser Raphael, Titian, Rubens — dieser lange Zug von Priestern der Wahrheit in ihren Weihestunden geschaut, das durfte ich anblicken, der Spur folgen, welche ihre Hand selber, nicht die des Nachbildners, hinterlassen. Und war meine Seele trunken worden an dem nimmer versiegenden Quell des ewig Schönen, so rief die innere Stimme in mir das alte Wort: „Ich lasse Dich nicht, Du segnest mich denn!“ zu den hohen Meistern empor. Denn ich fühlte die Bedeutung der Stätte für mich. Der Liebhaber will blos genießen, in sich aufnehmen, was gegeben ist.

Wer selber in der Kunst einheimisch werden will, der bleibt nicht bei dem Was stehn; er fragt nach dem Wie, wie hat es der Künstler gemacht. Und was wir in der einen Kunst erkannt, das kommt uns in jeder andern zu statten.

In diesen Sälen knüpften sich sogar eigne Beziehungen zu dem Leben der Münchener mir an, und zwar ungesucht und in eigenthümlicher Weise. Selten oder nie betrat ich diese Hallen, ohne dort junge Künstler, aber auch jüngere und ältere Damen vor irgend einem Bilde zu finden, das sie kopirten. Trat ich nun hinzu, merkte man, daß ich in reiner Kunstliebe nur das Original und das entstehende Abbild im Auge hatte, so fand ich im Aufblick der Malenden und bald in Wechselrede so offenes und freundliches Entgegenkommen, gewiß nicht meiner Person, sondern der gemeinsamen Liebe zur Sache geltend, wie man es in unsern kühlern und sprödern Nordmarken sich kaum vorstellen kann. Einige der jungen Malerinnen standen mir wiederholt und gefällig Rede, ohne daß von einer oder der andern Seite auch nur die Nennung des Namens nöthig befunden ward.

Eine dieser Damen, einfach gekleidet, aber offenbar den höhern Ständen angehörig, schien an meinem

unablässigen Eifer ihr Wohlgefallen zu haben. Sie war mit einer nicht eben bedeutenden Arbeit beschäftigt, die sie aber mit Liebe und feinem Sinn durchführte. Als ich etwas dem Aehnliches äußerte, entgegnete sie, sie versuche sich nur selten und ausnahmsweise mit dem Pinsel, denn eigentlich sei ihre Lieblingsbeschäftigung Skulptur, und sie greife nur zum Pinsel, um ihr Auge am kalten Marmor nicht von den Farben des Lebens zu entwöhnen.

„Welche Lehre geben Sie hiermit meinen Kunstgenossen, den Musikern! Ach, wenn sie nur auch lernen wollten! von Ihnen, gnädige Frau, oder von Beethoven!"

Sie sah mich überrascht an und ich setzte erläuternd zu: wie soll dies ewige Verweilen am Klavier nicht den Lebenspuls erkälten, wenn sich nicht Sinn und Hand von Zeit zu Zeit im Strome der orchestralen Welt gesund baden? Sie antwortete zögernd; sie sei gar nicht musikalisch, doch ahne sie den Sinn, der hier in beiden Künsten sich begegne. Wolle ich aber etwas von ihrem Metier (sie lächelte bei dem Worte) sehen, so müsse ich sie in ihrer Behausung besuchen. Und da diese außerhalb der Stadt liege, so schlage sie vor, mich morgen Vormittag,

wo ohnehin die Gallerie geschlossen sei, abholen zu lassen.

Am folgenden Morgen fuhr ein eleganter Wagen bei mir vor, ein Diener in Livree stieg zu meiner Wohnung mit der Meldung auf: die Frau .... — jetzt erst erfuhr ich, daß sie die Gemahlin eines höhern Hofbeamten sei — warte meiner im Wagen.

Wir fuhren durch Büsche, über Wiesen, über Arme eines kleinen Wassers, vielleicht die Isar, bei einem geschmackvollen Landhause vor. Der Gemahl empfing uns und es wurden mehrere Marmorarbeiten im Erdgeschoß besichtigt, von mir mit der Wärme besprochen, die ich wahrhaft empfand. Der Gemahl blieb höflicher aber stummer Begleiter; er sei, sagte er einmal im Vorbeigehen, für Kunst ganz ungebildet, eigentlich wenig empfänglich, „aber Sie müssen doch auch in meine Werkstatt, das kann ich Ihnen nicht erlassen.“ Und damit führt' er mich Treppen hinauf zu dem platten Dache, wo kostbare Fernröhre und andres astronomisches Geräth aufgestellt war. Seine Liebhaberei, die er ganz ernstlich betrieb, war Astronomie.

Ich will bei dieser Gelegenheit eine Beobachtung mittheilen, die ich damals und in meinem Gesichtskreise gemacht habe, ohne behaupten zu können, daß

sie allgemeiner zutreffend und auch für die Jetztzeit gültig sei. Während nämlich der Norden nach umfassender Bildung strebt und Jeder, namentlich unsre jungen Damen, sich vorgesetzt zu haben scheinen, Alles, — Singen, Piano, Sticken und Zeichnen, zwei, drei fremde Sprachen zu lernen und zu treiben, Literaturgeschichte nicht zu vergessen, die für das unersättliche Bedürfniß der Konversation auf allen Mädchenschulen vorgetragen wird, bemerkte ich in München, daß Jeder, namentlich die Damen, welche ich zu beobachten Gelegenheit hatte, sich auf einen einzigen Kunstzweig beschränkten, da aber mit voller Lust und Kraft thätig waren. Die Eine war blos Sängerin, aber sie sang trefflich, die Andre war Pianistin; eine Dritte (Fräulein L....) war in beidem nicht bedeutend, aber sie ersann — ohne Unterricht — entzückend naive Lieder. Die Malerin schlüpfte nicht von der Pallette zum Klavier. So blieb Jede ihrer Neigung getreu und ward in ihr so stark, als die Natur vergönnte.

Die weite Welt.

Wenn der Fremdling an hellen Tagen von München hinausschaut gen Süden, so glänzen ihm aus weiter Ferne silbern hochgelagerte Flächen in das staunende Auge, die in der Luft zu schweben scheinen ohne Wurzel auf Erden. Niemals hat er im Norden, niemals auf den Berghöhen Thüringens oder des ernstern Schwarzwaldes dergleichen gesehn, niemals hat seine ungeübte Phantasie so Großes und Stillmächtiges ihm vorgespiegelt. Es sind die Gletscher und Schneehöhen Tyrols. Wunderbar, lind und mächtig zugleich, hat die Natur sich auferbaut, wenn man aus den heitern Ebenen der goldenen Au über die sanften Hügel Thüringens emporsteigt, zu den keckern Linien des Odenwaldes, zu den dunklern Räthseln des Schwarzwaldes, in dem ein kräftiges Geschlecht sein Leben zwischen strenger einsamer Arbeit

und märchenhaften Träumen hinlebt. Von da führt dann der Pfad zu den mächtigen Ausläufen der Schweiz, welche zunächst gen Osten den Namen Tyrol führen. Den herrschenden Gipfel des ganzen Riesenbaues, die Schweiz mit ihrem sie krönenden Mont Blanc sollte ich später erst erblicken.

Für diesmal winkten jene Silberhöhen und zogen unwiderstehlich zu ihnen hin.

Wie könnte ich hier mich in Schweigen hüllen? — seien mir auch nur einzelne flüchtige Merkworte vergönnt.

Zuerst, es war in den Thälern, die nach Parthenkirch führen, sollte ich lernen, wie trügerisch für den nur in den nördlichen Breiten Geübten hier, in der klaren Bergluft des Südens, alles Augenmaaß wird. Was ein kleiner Hügel schien, etwa eine halbe Stunde entfernt, forderte in allmälig schwindender Täuschung vier, sechs Stunden Wegs, und wuchs zu einem mächtigen Gebirgsstock an, welcher sich zwischen die doch noch mächtigern Gebirgswände hüben und drüben einzudrängen schien. Hoch über der Sohle des Thales, in dem bei Feldern und Wiesen vorbei, durch stattliche Dörfer hindurch der Weg führte, schauten, in zweiter Reihe auf ansehnlicher Höhe gelagert, wieder

Dörfer herab, neben ihnen ihre Friedhöfe. War schon der ganze Anblick voll Lust und Leben und dazu so weit ausgebreitet, daß das Auge keine Gränze fand, von all' diesen Reizen auszuruhen, so mußten auch die Friedhöfe das Ihrige beisteuern zum märchenhaften Anblicke. Von allen grün bewachsenen Hügeln, die sie in sich faßten, blinkten bunt durcheinandergemischt, hier stahlblaue Kreuze, dort goldene Blumenkränze herab. Sie waren von Metall gebildet und die krystallne Luft nahm ihnen nichts von ihrem Gold- und Stahlglanze. Dazu war aber die Entfernung so weit, daß Alles in der Größe jener zinnernen Spielsachen erschien, an denen wir als Kinder unsere Lust hatten. Man hätte meinen sollen, es seien Friedhöfe für Elfen, wenn Elfen Begräbniß zu erwarten hätten. Bald sollte ich auch inne werden, daß ich mich im Schooße katholischen Lebens befände. Schon öfter hatte ich Klänge wie von Choral- oder Hymnengesang zu vernehmen gemeint; aber alsbald war die tiefe Stille des Thals wiedergekehrt, nur das harmonische Geläute der Heerden, größerer und dumpferer Glocken von den bedächtigen Rindern, hellerer und lebhafterer von den unruhig hin- und wiederspringenden Ziegen, klang hinein, die Stille noch friedseliger

zu machen. Mittlerweile war auch der Gesang näher gekommen, tönte ununterbrochen, — und nun erschienen die Sänger. Es war eine Wallfahrt vereinter Dorfgemeinden, Männer, Weiber und Kinder, der sich Höhe auf, Höhe ab — daher das zeitweise scheinbare Verstummen, — das Thal entlang, bei dem gern weilenden Wanderer vorbeibewegte. Wie naturnah und erquicklich solche Andacht! das Wandeln durch die sonnigen und von den Höhen herab kühl durchhauchten Thäler, so gemächlich und unschuldvoll bequem! da Einer, dort ein Andrer sich die heiße Stirn trocknend, ein flüchtiges Labsal nehmend, dem Nachbar, dem Eheweib traulich zunickend. Wir armen Menschenkinder! Keins will das Andre gelten lassen. Greift zu den Verlockungen der Beredsamkeit und zu den Daumschrauben kühler Logik! Sollten wir nicht lieber der Worte gedenken: „In meines Vaters Hause sind allerlei Wohnungen bereit?

Weiterhin in Inspruck vor dem stattlichen Gasthause war ein hohes Kreuz aufgerichtet und davor die Bildsäule, ich meine des Erzengels Michael, und das Gasthaus hieß, wenn ich nicht irre, „zur Sonne." Da rief mich lautes Gemurmel Betender an das Fenster; die ganze Vorderseite des großen Gemaches

war ein einziges Fenster. Unten auf der weiten Straße, oder war es der „Ring," der Marktplatz? hatte sich vor dem Kreuz ein Vorbetender aufgestellt, dem das dichte Gedräng der Andächtigen, welches den Raum füllte, litaneienhaft antwortete.

In Inspruck war es, wo ich das erste Kloster betrat, ein Kapuzinerkloster. Der Bruder Pförtner wies mich an, meinen Weg rechts zu nehmen, bald würde einer der Brüder mich geleiten. Und nach wenigen Schritten erschien mein Führer, ein schlanker, noch ganz junger Mönch, der, wie alle seine Brüder, kein andres Kleid hatte, als die braune grobe Kutte, um die Hüften mit einem Strick gegürtet, an den bloßen Füßen Sandalen. Seine Züge, mehr noch seine Stimme sprachen vollständige Selbstüberwindung aus; Sanftmuth und Wehmuth klangen durch, ohne das still freundliche Lächeln zu stören. Ich vernahm nachher, daß mein Begleiter erst vor ganz kurzer Zeit das Gelübde abgelegt; er sei, wie man sage, vornehmer Herkunft, Liebesleid habe ihm die Zuflucht in's Kloster gewiesen.

Unser Weg führte durch eine Seitenthür in das Refektorium. In der Ecke uns gegenüber gewahrte ich zwei der bärtigen Mönche, wie sie mit Heiligen-

bildern — Karten spielten; schnell und verlegen suchten sie sie bei unserm Eintritte zu verbergen und schauten trotzig und scheu, wie ertappte Knaben nach uns auf. Meinem Begleiter schien das unerwünscht; er wandte sich sogleich mit mir zurück zu einer andern Thür. Sie führte, geöffnet, in ein ganz dunkles Gemach. Als ich unwillkürlich, von der Dunkelheit überrascht, den Fuß zurückzog, sprach mein Begleiter mit rührender Demuth: Fürchten Sie nichts, ich bin treu, und hier ist keine Gefahr. Das Gemach reichte in die Klosterkirche hinein; von ihm aus wohnte Kaiser Maximilian (?) wenn er in Inspruck weilte, den Andachten bei.

Mein letzter Weg in der merkwürdigen Stadt führte mich in den Schloß- oder Hofgarten. Lieblicher Sonnenschein vergoldete Büsche und Beete. Plötzlich stand ich vor einer Kirche; den Vorbau zur Pforte bildeten hohe, schlanke Säulen von Holz. Sobald ich zwischen ihnen durch in die Kirche gelangte, befand ich mich in tiefer Halbnacht, ganz einsam, hinter einem weiten Kreise dunkler Erzbilder weit über menschliche Größe, die einen Sarkophag umstanden, ehern und dunkel wie sie, irre ich nicht, so war es das Denkmal früherer Herrscher von Tyrol.

Der Eindruck war ein tiefernster, fast schauerlicher. Leise schlich ich hinter dem weit gezogenen Kreise dahin. Plötzlich, am andern Ende, drang mächtiger Sonnenglanz durch das Fenster eines Seitenschiffs, der mir bis dahin durch die Erzgestalten ganz verborgen gewesen. Die Lichtmasse, zuerst für das in Dunkel getauchte Auge blendend, jetzt dem gewöhnten Blicke mild, fiel auf einen Altar, reich aufgeschmückt, wie der Süden liebt, und vor ihm hingegossen lag auf Knien ein junges, blondes Mädchen, eine der lieblichen Blüthen, deren das Bergland so manche erzeugt. Auf Knien lag sie, so ganz in brünstige Andacht, daß sie weder mein Herantreten gewahrte, noch sonst von der Welt draußen wissen mochte. Ich schlich leise zurück. Wohl sind die tagüber offenen Kirchen, ist die scheulose, ungestörte Andacht Einzelner an geweihter Stätte für den erregteren Sinn des Südens Bedürfniß und Segen. Wir im kühlern Norden, ruhigern Sinnes und bewußtern Geistes, suchen für das, was aus unsrer Seele sich emporzuflügeln strebt, Stille und Einsamkeit; die Heimlichkeit scheint uns Bedürfniß. Ja! es sind vielerlei Wohnungen . . .

Zurück ging es nach München. Die Stadt war

in höchster Aufregung. Auf den Straßen, an jeder Ecke, bei Tambosi, der sein köstliches Eis und was sonst belieben konnte, unter den Arkaden darbot, standen und drängten sich Menschen jeden Standes zu Hunderten, von Zeit zu Zeit schwang sich Einer der Versammelten auf einen Tisch, auf einen Eckpfeiler, und las aus der Zeitung neue Kunde vor. Denn eben war die Nachricht von der Julirevolution nach München gelangt.

Und, von München nach dem Rhein wandernd, erblickte ich bei Mainz die ersten Schiffe mit dreifarbiger Flagge. Ueberall, in Mainz wie in München, herrschte jubelvolle Aufregung.

Was hatten die Deutschen mit jenen pariser Ereignissen zu schaffen, was konnte ihnen die Tricolore verheißen, die vor wenig Jahren unter Napoleon ihnen nur entehrende Unterjochung gedroht oder gebracht hatte? —

Es war das Mitgefühl mit einem Volke, das sich losgerungen von diesen Bourbonen, welche den Gedanken der Zeit und die Würde des Volks nicht begreifen mochten.

Mose.

Erfrischt und bereichert war ich von dieser ersten größern Reise nach Berlin zurückgekehrt. Das ist aber die eigentliche Wohlthat des Reisens, daß es den Menschen frei macht von den enggezogenen Gränzen, in denen sein Leben sich bewegt, und daß, was er in der Fremde geschaut und erlebt, fortwirkt in ihm mit stets sich erneuender Frucht.

Könnte ich doch Jeden bereden, sich für solche Reise im Zeichnen zu üben! Zeichnen lernen, heißt Sehen lernen. Tausende, nein Millionen lernen musiciren — und wie wenige tragen davon für ihr Leben Frucht heim! Könnte man doch Jeden und die Leiter eines Jeden darüber aufklären, daß Niemandem Musikübung frommt, der nicht Musiksinn und Lust dazu mitbringt! Dagegen sollte schlechthin Jeder Zeichnen lernen, daß ihm die Augen aufgingen

und hell würden für alle Schönheit und Bedeutsamkeit, welche die Welt in sichtbarer Gestaltung darbietet. Es kommt dabei zunächst gar nicht in Rechnung, ob Jeder Vorzügliches oder auch nur Gelungenes erreicht, sondern nur darauf, daß er scharf und mit Liebe angeschaut habe, dann ist ihm das Geschaute wahrhaft zu eigen geworden und für alle Zeit unverlierbar. Ich habe von meiner Reise nicht wenig Zeichnungen heimgebracht, theils Persönlichkeiten, theils Landschaftliches. Sie haben sich alle verloren Aber noch jetzt, nach so viel Jahren, könnte ich Ansichten aus Thüringen und Tyrol reihenweise wiedergeben, und sie würden der damaligen Gestaltung entsprechen.

In Berlin also war ich frei geworden für die Schöpfung, die ich seit meinen Jünglingsjahren in der Seele getragen, von der ich so oft geträumt und gesprochen und stets zurückgedrängt worden durch die Ungunst meiner Lage.

Nun war ich durchgedrungen und konnte beginnen. Schon hielt ich in meinen Händen den Text, den mein Kunstgenoß für mich zusammengestellt.

Als ich ihn durchlas und wieder las, fühlte ich mich wie vom Donner gerührt. „Das, das also der

Mose! von dem Du so lange geträumt und argkes zu, wer weiß, wem gesprochen? und jetzt stehst Du ihm kalt, fühllos gegenüber! kein Pulsschlag hebt sich für ihn, keine Anschauung dämmert empor!"

Ich fühlte mit wahrhaftem Schrecken, daß ich das Werk nicht komponiren könne. Hatte ich denn gelogen? und wenn nicht, mußte ich nicht als Lügner oder Bethörter Allen erscheinen, denen ich von meinem Vorhaben gesprochen? — Dies war der Zustand, in den die Lesung des Textes mich warf. Und er hielt qualvoll lange an. Endlich doch mußte ich mir sagen, daß, was ich so lange in mir gehegt und großgezogen, keine Täuschung sein könne, daß der Text fallen müsse, die Aufgabe fest wie ein Fels bestehe.

Hier ward mir klar, auf wie weit geschiedenen Wegen wir gewandelt, der Freund und ich. Gewißlich, — daran war von Anfang bis jetzt kein Zweifel in mir möglich, — hatte er in Treue und nach fester Ueberzeugung für mich gearbeitet. Er hatte den Text geschaffen wie vor uns so Viele geschaffen, und von den größten Meistern unbedenklich angenommen worden waren. Das Gemisch von Erzählung, lyrischem Erguß und dramatischen Momenten, war von Händel und Bach stehende Form; unser beider Lieblings-

werk, die matthäische Passion hatte dieselbe Gestaltung. Mendelssohn also stand vollkommen vorwurfsfrei da. Wenn Einen ein Vorwurf traf, so traf er mich. Warum hatte ich versäumt, oder nicht vermocht, ihm die neue Form, die mir nothwendig war, deutlich vorzuzeichnen!

Aber diese neue Form war nicht von mir gesucht worden; sie war mir mit Nothwendigkeit aus meiner ganzen Sinnesart und Geistesrichtung erwachsen.

So weit ich mich in den Künsten umgeschaut, überall war mir bei den Meistern als Grundzug ihres Dichtens und Trachtens höchste Wahrhaftigkeit vor das Auge getreten, — so weit Jedem verliehen war, die Wahrheit zu schauen. Nirgends stieß ich bei den Hohen, bei Homer, Aeschylus, Shakespeare, Raphael, Bach, Händel, Gluck, Beethoven, — auf ein Trachten nach dem Reiz des sogenannten Schönen oder Anmuthigen, nirgends die Spekulation nach Neuem oder Originalem, weil es neu oder original ist, als bewegender Trieb; mein herrlicher Beethoven hat das so naiv und zutreffend gesagt. Jenen Hohen nachzuwandeln, sei es auch von ferne, hatte sich mir als erste Künstlerpflicht tief eingeprägt. Wie viel mir an rein musikalischer Begabung und an

den Künsten der Schmeichelei und Anbequemung fehlen mochte, das alles sollte mir Wahrhaftigkeit und Treue für den Gegenstand ersetzen. Gluck ist dafür allen Nachgebornen leuchtendes Vorbild.

Also auch den Mose galt es, in voller lebendiger Wahrhaftigkeit darzustellen. Dafür aber kennt die Musik, die nicht erzählen und nicht beschreiben kann, nur eine Form: die dramatische; sie wurde, anfangs mir unbewußt, die nothwendige für den Mose.

Es versteht sich, daß bei dem Drama Mose nicht an scenische Darstellung zu denken war. Aber vor meinem Geiste richtetete sich Gestalt um Gestalt in voller Lebendigkeit, ja Leibhaftigkeit empor, so Mose, so Mirjam, so die Uebrigen. So auch das hinauswandernde Volk, das sich mir nach dem Fingerzeige, den die Dichterweise der Psalmen giebt, in zwei nebeneinander sich bewegenden Karavanzügen (Strophe und Antistrophe) zu beiden Seiten der Führer darstellte.

Für dies alles war die Bibel zureichende Quelle. Nun aber lesen wir in ihren Aufzeichnungen nichts über die Aegypter, als den haßvollen Hohn der Priester gegen die Fremden und Götzendiener. Das gab keine Anschauung. Sie ward mir — im aegypti-

schen Museum. Wochenlang war ich dort täglicher Gast. Die starren Koloßbilder sprachen nur die Unveränderlichkeit des aegyptischen Geistes und Daseins aus; in den Basreliefs der Tempelwände da schaute ich das Volk, schlangenhaft gewandt und geschmeidig, oft in hingegossener Anmuth, wie sie kaum in Bildwerken der Hellenen sich wiederfindet. Denn diese haben stets nach der Mäßigung getrachtet und nur in einzelnen dionysischen Gestalten sich jener aegyptischen Weise genähert, während an den Nilgestaden Sklaventhum und äußerste Losgebundenheit wechselten. In solchen Momenten entzündete sich dann jener bacchantische Wirbel, in dem Wuth und Ueppigkeit ineinanderflossen. So glaubte ich auf den uralten Steinen, die vielleicht Mose selber gesehn, zu lesen. Was Herodot erzählt, schien nicht zu widersprechen.

Wie sehr mir lebendige Anschauung des Darzustellenden Bedürfniß war, sollte sich späterhin noch einmal zeigen und zwar in einer Weise, die dem Ueberhinlesenden allenfalls burlesk erscheinen mag.

Nach der schnellen Vollendung des ersten Theils fühlte ich mich gleichsam ausgeleert von der stürmischen Arbeit, vollkommen unfähig, weiterzugehn. Dies Gefühl stürzte mich in Trübsinn, der in wirkliche Krank-

heit umzuschlagen drohte. Meine Therese beredete mich zu einem Spaziergang nach dem Kreuzberge.

Plötzlich tritt aus dem Seitenwege rechts einer jener umherziehenden Fremden, die damit ihr Brodt suchen, mit seinem Kameel hervor.

Ich, von jeher ein Freund fremder Thiere, trete absichtslos vor das seltsame Geschöpf, und es schaut mir mit seinen großen, ewig stillen, braunen Augen so friedlich in die meinen, als sänne es nach und erinnere sich —

Der ganze Anblick der Wüste entrollte sich vor meinem geistigen Auge. Ich eilte heim, den zweiten Theil des Oratoriums „in der Wüste" zu beginnen.

Immerfort der Wahrheit nachtrachtend, erschien Mose mir nicht in irgend einer abstrakten Heiligkeit oder Frömmigkeit, die etwa auch die Hörer in seine Andacht hätte hinüberziehen können. Nicht dergleichen, nicht ein Werk unmittelbarer Andachtübung war mir Aufgabe, sondern ein getreues Abbild jener Personen und Vorgänge, wie die Bibel selbst es gegeben, die ja auch nicht durchgehends Andacht und Gebet ist. Daher war mir Mose vor allem der Führer des Volks, aber der gottgesandte. Daher mußte nothwendig, gerade wie in der Bibel, die Stimme

Gottes reden; was sie verkündete, war Ziel und Gipfel des Werks. Diese Stimme mußte, treu den alten Schriften, allen Wendungen des menschlichen Gedankens und Gefühls Ausdruck geben, sie mußte Erhabenheit, Milde und Trost, sie mußte den Zorn Jehova's niederströmen. Denn gerade so erschien, nach dem Zeugniß der Bibel, in jenen Zeiten der Gott des auserwählten Volks: er tröstete und verhieß, er drohete und zürnte, ihn gereuete der Strafe und er vergab. Dies aber stand mir unerschütterlich fest, daß dem Mose gegenüber nicht die spätern Vorstellungen von der Gottheit bestehen könnten, sondern nur der uralte Jehova, der den Mose gesandt, und zu welchem Mose das Volk geführt. —

Zwei Freunde waren mir zur Seite, ihre Gedanken für mich von hoher Bedeutung. Konnte ich auch meine Auffassung von der Stimme Gottes gegen die ihrige nicht aufgeben, so scheint mir letztere doch als Charakterzug für beide noch jetzt bedeutsam.

Der erste war Felix Mendelssohn. Als ich ihm mittheilte, ich gedächte für die Stimme Gottes beide Chöre in mannigfachster Sonderung und Mischung der Chorstimmen zu verwenden, schüttelte er den Kopf und sagte: das geht nicht, keine Seele wird das ver-

stehn. Du nimmst einen Baß! sieh nur Raphael's Bibel an, wo der Alte mit langem Barte durch den Himmel fliegt und Sonne und Mond mit beiden Händen anklebt. Ich entgegnete, das Höchste in dieser Richtung habe Bach im Matthäus gegeben; aber da sei es der menschgewordne Gott, der gar nicht anders reden könne, als mit der einen Stimme eines Menschen. Anders sei es, wenn Jehova zu uns rede; wir vernehmen seine Rede aus allem Geschaffnen. Alles was Stimme habe, ströme zusammen, daß wir ihn hören — auch meine halb scherzhafte Hindeutung auf Raphael's Zeus-Jehova in der Vision des Ezechiel ließ er nicht gelten.

Der andre war Spontini. Lange schon war meine Zeitung geschlossen; Spontini's Handlungsweise konnte keiner Mißdeutung unterliegen, nur dem Wohlwollen für mich entsprang sie. Als ich Spontini zuerst meinen Plan mittheilte und wir auf meine Vorstellung von der Stimme Gottes zu reden kamen, fuhr er mir mit seiner italischen Lebhaftigkeit in die Rede und sprach: der einzig richtige Weg ist, daß Sie sich an den Canto fermo halten; er meinte die uralten Melodien des gregorianischen Gesanges. — Dies war mir, ganz abgesehn von dem Inhalt der

Melodien, durchaus unannehmbar. Mein Werk konnte und sollte mit dem Kirchendienst nichts zu thun haben. Nur in zwei Momenten traten mir während der Komposition Hindeutungen darauf vor die Seele; die eine bei dem uralten Gottesdienst des Volks in Aegypten. Hier kehrte mir aus frühester Knabenzeit die Weise des Bußgesanges zurück, den die Israeliten in ihrer „langen Nacht" bei dem Bekenntniß aller Sündhaftigkeit und dem Gebet um Erlaß der Strafe anstimmen. Der zweite Moment schließt sich der Anrede des Mose an das ausziehende Volk an. Den mächtigen Worten des Führers giebt Aaron priesterliche Weihe; seinen Worten gab ich den Anfang der Choralmelodie „nun bitten wir den Heiligen Geist." Ob irgend Jemand das heraushören würde, das galt mir gleich; vor allem wollte ich mir genug thun. Dieser Choralanfang war die einzige leise Hindeutung auf die spätere Zeit der christlichen Kirche. Aber der Schluß des Werks erhielt als Gipfel des Ganzen die Weissagung vom Messias und dem neuen Bunde, wie sie in den Schriften des alten Testaments enthalten ist. Spontini ließ meine Anschauung gelten; aber auch er, wie zuvor Mendelssohn, erklärte sich gegen die Chorform für die Stimme Gottes. „Je prendrais

(sprach er) une basse-taille — zwei Bassisten, alle Bassisten, alle Posaunen — und immerfort müßte die Pauke donnern!" Der treffliche Mann hatte die Donner vom Sinai, hatte die gewaltigste Orakelstimme, wie sie je von der Bühne herabschallt, im Sinne. Mir stand Anderes vor der Seele.

Als die Komposition begonnen, (Mendelssohn hatte Berlin bereits verlassen) war es wiederum Spontini und er ganz allein, dessen Theilnahme und Rath mich förderte.

Das Werk hebt damit an, die Knechtschaft des Volks in Aegypten darzustellen. Ganz erfüllt von dem Vorgang und der Theilnahme daran hatte ich mir nicht genug thun können. Auf einen breiten Chorgesang folgte Recitativ und Arie und dann wieder Chor. Spontini überzeugte mich, daß ich mit alle dem nicht weiter käme als der erste Chor geführt hätte, daß ich kleiner würde statt größer. Ich begann von neuem und nun trat die Gestalt hervor, welche das Werk behalten hat, und in der es nachgehends von der großartigen Verlagshandlung „Breitkopf und Härtel" in Partitur u. s. w. so prachtvoll herausgegeben ist. Ich bin außer Stande, alles was der erfahrene Meister mir gesagt, zu berichten.

Einmal, als ich die Richtigkeit seines Ausspruches wohl erkennend, aber festgehalten durch die Liebe, die jeder Künstler während des Schaffens für sein Gebilde hat, sichtliche Qual empfand, und schwer zum Entschlusse kommen konnte, blickte er mild und mitfühlend mir in das Auge, und sprach, die Hand auf meinen Arm legend: „Ah mon ami, j'ai tant pleuré!“ Hätte ich doch je diese Minute ihm vergelten können!

Auch sein schonungsvolles Zartgefühl sollte mir erkennbar werden. Bei einem seiner Besuche, die der Partitur galten, sang mein junges, schönes Weib ihm die Arie der Königin: „Du, den meine Seele liebt.“ Bei den ersten zwei Takten glaubte ich auf seinen Lippen ein leises Lächeln wahrgenommen zu haben, am Ende der Arie lobte er erst den Gesang, dann die Arie. Erst später ward ich inne, daß jene beiden Takte ein unleugbarer Nachklang aus Alcidor waren. Spontini hatte sein Motiv wohl erkannt, war aber zartfühlend genug, mich durch keine Bemerkung zu stören, und nickte zufrieden, als mit der Wendung nach C-moll Takt drei und vier jede Aehnlichkeit schwand.

Therese.

Ich habe schon verrathen, daß mir in jener Zeit, wo so Vieles sich zusammendrängte, das Köstlichste zu Theil geworden, das dem Manne auf arbeitvoller Lebensbahn vergönnt sein kann: ein liebend Weib.

Aus Dessau hatte ich sie mir geholt. Dessau ist ein freundlicher Garten, mitten in weiten Wiesenflächen und stattlichem Eichenforst gelegen. Damals (1836) ging es mir wie weiland Saul an sich erfahren hat, der ausgegangen war, seines Vaters Eselinnen zu suchen, und ein Königreich gefunden hatte. Seitdem ist es wohl Manchem so ergangen; ich fand kein Königreich aber etwas Köstlicheres. Ueberhaupt schien mir der Anblick der kleinen Land- und Residenzstadt, wo einst der alte Dessauer seine Apothekerstochter heimgeführt und später Basedow, Müller, Schneider gewirkt hatten, ein eigenthümlicher. Von

Männern, war es nun ihre oder meine Schuld, ward ich nicht viel gewahr, sie mögen wohl gewerkelt, gepredigt, kurirt, die Leipziger Messe besucht haben. Nur wenn ich Vormittags die sonnhelle Kavalierstraße durchwandelte, um zu meinem jungen Mühmchen Therese zu gelangen, öffneten sich bei jedem Stundenschlage, der durch die Stille weithinschallte, zehn Hausthüren auf einmal. Aus jeder trat ein junger zierlicher Mann mit grün und weißer Mütze hervor, um in einer andern Thür wieder zu verschwinden. Es waren die Schüler des alten Schneider, der hier Apollon's klangreiche Heerden weidete. Sie, die freundlichen Jünglinge, wandelten von einer jungen Schönen zur andern, um ihre musikalische Weisheit, frisch wie sie sie empfangen, weiterzuspenden.

Aber diese jungen Schönen, das war die warme Lebensmitte der kleinen Stadt. In der gesunden Stille, von Blumenduft umweht im Hauche der prachtvollen Eichen, da wuchsen sie auf; ich habe nie so viel Reiz und Schönheit im engen Raume beisammen gesehn. Die Zerstreuungen und das entnervende Getöse der großen Städte, wie der Pfauenstolz ihrer Damenkreise waren hier unbekannt; was man genießen wollte, mußte man sich selber schaffen; das

eben ist der geheime Segen der kleinen Städte. So waren denn die jugendlichen Töchter von Dessau — vielleicht ohne Ausnahme — von dem Durst erfüllt, ihren Gesichtskreis geistig zu erweitern und die Stille ihres Lebens mit den Gebilden schöpferischer Phantasie zu bevölkern. Die herzogliche Bibliothek stand ihnen dazu offen, und was sie nicht gewährte, schuf die eigene Phantasie der jeder Anregung offnen Seele. Als ich anlangte, waren die lieben Kinder noch alle von dem Wort eines durchreisenden Schauspielers erregt; er hatte in ihrem Kreise mit der geheimnißvollen Miene des ächten Mystagogen vom Künstler verrathen: er muß die Natur bei ihrer Toilette belauschen. Das gab zu denken und zu träumen. Aus diesem Kreise hatte ich meine Therese herübergeholt nach Berlin. —

Was hatte mich zu ihr hingezogen?

Sie war sehr schön! allein ich hatte schon mehr große Schönheiten gekannt und bewundert, zuletzt in Berlin Eugenie Hitzig, die Tochter jenes menschenfreundlichen Kriminalisten, dem ich den Eintritt in die literarische Laufbahn verdankte, die Schwester des später so berühmten Baumeisters, damals ein wunderschöner Knabe von ächt hellenischer Gesichtsbildung.

Die Schönheit war es nicht gewesen. Sie selbst,

Therese, mußte wohl von ihr wissen, denn wie Manchen hatte dieselbe angezogen. Das aber war eigenthümlich an ihr, daß sie, leidenschaftliche Bewundrerin fremder Schönheit, gegen die eigne und ihr Lob gleichgültig und kalt war. Mir aber hatte, was man Schönheit nennt, stets nur so weit gegolten, als sich in der Hülle das Innere aussprach, Geist und Charakter. Beides meinte ich hier durchschimmern zu sehn, und ich hatte richtig erkannt.

Als ich in Berlin meinem jungen Weibe den und jenen meiner Freunde vorstellte, und sie nun hören mußte: „Der hat das Buch und Dieser jenes geschrieben, ward dem jungen Wesen schier unheimlich zu Muthe. „Schreibt denn hier Alles Bücher?" fragte sie etwas beklommen; die kaum Sechzehnjährige, die in geistigen Dingen nicht gern zurückstehen mochte, hatte in Dessau nur mit einem Schriftsteller verkehrt, mit dem ehrwürdigen Verfasser von „Norder's Reisen." Der hatte seine Freude dran, das strebsame Mädchen mit Lehre und Büchern zu versehn; auch Mendelssohn's Phädon war ihr so zu Händen gekommen. Daß ein gewisser Platon auch einen Phädon geschrieben, wußte sie nicht; als ich aber bei brieflicher Nachricht von der seltsamen Lektüre, die Ich wenigstens

keinem jungen Mädchen zugewiesen hätte, leise Zweifel in meiner Antwort durchblicken ließ, erhielt ich umgehend einen so gründlichen Bericht über den Phädon, daß kein Kandidat der Philosophie sich seiner zu schämen gehabt hätte.

Man darf übrigens um des Himmels willen an keine Treibhauskultur oder Prahlhaftigkeit von Seiten des jungen Wesens denken. Bei einem vorläufigen Besuche, den sie einer Tante in Berlin machte, dachte ich sie zu erfreuen und zu fördern, wenn ich sie auf unser Museum führte. Da zeigte ich ihr denn Bild nach Bild, von Coreggio, Tizian und Gott weiß wem noch. Sie folgte mir geduldig, blickte hin, wo ich hinblickte und hörte meinen tiefsinnigen Auseinandersetzungen andächtig zu, aber nach gerade mußte ich fühlen, daß ich mit meinen Bildern und Erklärungen kein sonderlich Glück machte. Ich zog also mit meiner jungen Schönen ab. Auf einmal blieb sie auf dem Rückwege vor einem Schaufenster entzückt stehn „Ach, die himmlische Puppe!" Eine allerdings große Puppe in himmelblauem Seidengewande hatte alle Tizian's und Coreggio's — und meine Beredsamkeit aus dem Felde geschlagen.

Ich war unterdeß 1830 zum Professor an der

Berliner Universität ernannt worden; 1833 folgte meine Ernennung zu einem zweiten Amte, dem des Universitäts-Musikdirektors, das früher Bernhard Klein, zuletzt Zelter, noch während der ersten Zeit meiner Professur, inne gehabt.

Die Ernennung zur Professur, welche Minister von Altenstein für mich neu gegründet hatte, war wohl Folge meiner frühern literarischen Leistungen. Alsbald aber sollte ich die erste Wohlthat der Universitätsstellung und die glücklichste Rückwirkung derselben auf den damit Betrauten erfahren.

Ich hatte bisher noch niemals (einige dilettantische Vorträge über Akustik in Halle ungerechnet) öffentliche Vorträge gehalten, nicht einmal auf Schulen gelehrt. Jetzt sollte ich das Katheder der ersten deutschen Universität betreten, ein allerdings in's Gewicht fallendes Moment, wenn ich auch hoffen durfte dem Inhalte meiner Aufgabe mehr oder weniger gewachsen zu sein. Ich arbeitete also meinen ersten Vortrag gewissenhaft und sorgfältig aus und schritt, mit ihm bewehrt, die Stufen hinan. Allein eins hatte ich doch nicht bedacht, meine Augen waren nicht scharf genug, die Schrift zu lesen. Ungeduldig führte ich das Heftlein zur Tasche zurück und sprach in freiem Vortrage

weiter. Seltsam war mir zu Muthe als meinen Lippen im Laufe des Vortrags zweimal unrichtige Angaben entflossen und ich des Irrthums, indem ich ihn sprach, bewußt ward. Hier kamen mir nun meine Erfahrungen aus dem juristischen Examen zu statten. Ich sprach unbeirrt weiter und gab die Berichtigungen erst bei guter Gelegenheit, als Alles schon in sicherm Gange war. Von da an habe ich nie anders als frei vorgetragen, und bin dabei inne geworden, welche sichere Beherrschung des Gegenstandes dieses stete Frei- und Neubilden verleiht. Oben (S. 25, II.) habe ich erzählt, wie der Unterricht eines mir vertrauenden jungen Mädchens den ersten Anstoß zur Bildung meines Lehrsystems und der Kompositionslehre gab. Jetzt fand ich mich einer wissenschaftlich gebildeten Jugend gegenüber, und zwar einer solchen, der zu ihrem größten Theile das Studium der Komposition nicht — oder noch nicht Lebensberuf war, nicht Brodstudium, wie der unglückliche Name lautet, somit frei erkorner Gegenstand des Wissensdranges, der gerade in den edlern Gemüthern Beschränkung auf die Nothdurft des künftigen Erwerbs nicht duldet, sondern die Blicke frei hinausschweifen läßt, um das ihm Gemäße überall zu erspähen und zu erproben. Hier galt es,

dem edel verlangenden Geiste der Jugend freien Geistes Frucht entgegenzutragen, die wohlthuende Speise bliebe, welche Berufsbahn auch künftig betreten werde. Hier war es schlechthin unzulässig, abstrakte, halb-wahre, halb falsche Gebote und Verbote gleich hölzernen Schranken und Laufbänken aufzurichten. Man mußte sich dieser Jugend im Geiste zur Seite stellen, mit ihr fragen, ausschaun, zweifeln, kühn und sicher vordringen, sie und sich nur dem einzigen Richter gegenüberstellen, den Jeder anerkennt und anerkennen muß: der eignen in Jedem und Allen waltenden Vernunft.

Die erste Gestaltung der Kompositionslehre und die Umgestaltungen in den sechs und sieben Auflagen der Bücher, sind größtentheils die Frucht meiner Universitätsthätigkeit. Denn immer wieder bildete ich meinen Stoff vor — nein! mit meinen Zuhörern, aus freiem Geiste von Neuem.

Freudig bekenn' ich, daß dabei noch ein besonders erhebendes Gefühl mich beseelt hat. Ich war zur Universität berufen worden durch reinen Ministerialbeschluß, ohne Mitbetheiligung, ja ohne Vorwissen der Universität. Nun stand ich im Kreise so hochverdienter Männer. Da war Ritter mir gegenüber, der die

Geographie aus dem bisherigen Schalten des Zufalls und der Willkür in das Walten der Vernunft und echter Wissenschaft hinüber geführt. Unmittelbar vor meiner Ernennung hatte ich zu seinen Füßen gesessen und war mit dem Entzücken eines Gourmands seiner leichten Hand gefolgt, wie sie mit genial hingeworfenen Zügen erst die Grundlinien des Aufbaues der hohen Alpen entwarf, dann zwischen den granitnen Urwellen die leichtern Gebirgsmassen und die Stromgebiete vor unsern Augen gleichsam in einem neuen Schöpfungstag entstehen ließ und bis in das letzte Thälchen mit seinem eiligen Flüßchen oder Bache verfolgte, — als ich später mit meiner Therese die Schweiz in wiederholten Wanderungen durchschweifte, waren Ritter's Aufklärungen uns Führer, der Bau der granitnen und Juramassen war uns lesbare Schrift.

Neben Ritter trat der feine braminisch-stille Bopp, der uns Deutschen in kühnem sichern Schwunge die Geisterbrücke gewölbt in das uralte Heimathland unsers Volkes und unsrer Sprache an den heiligen Fluthen des Ganges.

Da stand Böckh, der Nestor der Philologen, der seinen Jüngern erweiterte Gränzen ihrer Wissenschaft gewiesen und ihnen Zuversicht gegeben hatte,

Poesie, Geschichte, Archäologie als ihnen gehörige Gebiete zu überschauen. Sein Pindar, sein Staatshaushalt der Athener, wie Ritter's Geographie von Asien hatten meinen geschichtlichen Studien mächtige Förderung gewährt.

Wer kann alle die würdigen Namen nennen? Undankbar wär' es von mir, wollt' ich unsers Astronomen, Enke, nicht hier gedenken. Er hatte für mich, unaufgefordert, ganz aus freiem Antriebe, meiner Schwäche in größern Berechnungen zu Hülfe kommend, eigens eine Rechnung ausgearbeitet, welche meiner Musikwissenschaft noch zu Statten kommen soll.

Noch einem Namen muß ich Raum gewähren: Eduard Gans, dem Juristen. In seinem Felde gefiel er sich, als Gegner dem berühmten Rechts-Historiker Savigny gegenüber zu treten, er als Schüler Hegels, mit dem Rüstzeug der Philosophie, dem Forscher in den Quellen römischen Rechts, — doch auch er, der Herausgeber des Gajus und Verfasser des allgemeinen Erbrechts, dem Quellenstudium vertraut. Seine glänzendste Thätigkeit an der Universität entfaltete sich aber in den öffentlichen Vorlesungen über Geschichte, besonders der französischen Revolution. Diese ungeheure Begebenheit, un-

streitig der Ausgangspunkt, von dem die jüngste Geschichtsperiode sich entfaltet, wurde von Gans in wahrhaft zündender Weise dargestellt. Nur der größte Hörsaal, die Aula, war dem Zudrang der Hörer einigermaßen entsprechend; und doch war es nothwendig, dasselbe Kollegium in demselben Halbjahr zweimal zu lesen, um Alle zu befriedigen. Unter den Zuhörern saßen reihenweis Generale, hohe Offiziere und Geheimräthe vorn an. Wem auch die Sache widrig war, der Kunde von ihr konnte er sich nicht erwehren. Daß übrigens Gans im Vortrage die Muster seiner Freunde Guizot, Thiers und anderer Franzosen vor Augen hatte, verrieth sich schon in seiner Vorliebe für glänzende Antithesen. Nichts schallte tönender von seinen Lippen, als wenn er etwa von der englischen Elisabeth sein: „Elisabeth, diese Jungfrau unter den Königinnen und diese Königin unter den Jungfrauen . . .!" mit Behagen in die Luft und die Ohren der Hörer hinausströmte.

Neben dem Gefühl und Triebe eignen Berufs war es mir Herzensbedürfniß geworden, mich solchem Kreise als ein nicht Unwürdiger zugesellt zu wissen. Nicht das Patent, die Leistungen legitimiren. Auch, die ersten Bände der oben bezeichneten Schriften ge-

hören dem Wirbel jenes Zeitpunktes an, in dem ich mit meiner Therese mein Haus mir gründete (jene Bände zahlten den Bau) und meinen Mose schrieb.

Ich habe damals und auch sonst erfahren, daß man am rüstigsten arbeitet, wenn man im Gedränge der Arbeiten kaum weiß, wohin man zuerst greifen soll.

Gleiches erfuhr ich drei Jahre später bei dem Antritte der Musikdirektion. Klein hatte seiner Zeit für den akademischen Chor Mehreres, Motetten ꝛc., geschrieben und ausgeführt, was gern gesungen worden war und der Verwendung im Schooße der Universität wohl entsprach. Zelter hatte seine Liedertafelgesänge zur Geltung gebracht, deren frischer, wenngleich bisweilen hausbackener Humor gewiß bei den jungen Sängern Anklang gefunden. Gleichwohl hatte der Chor sich sehr vermindert; Zelter stand in seinen letzten Lebensjahren und war mit Aemtern und Beschäftigungen so reich versehen, daß er für den akademischen Chor nicht allzu viel Raum fand; zudem bot die von ihm geleitete Akademie den Sängern günstigere Bethätigung. Dieser letzte Vortheil mangelte mir. Dazu erschien mir die ausschließliche Beschäftigung mit leichten Kompositionen der Würde und Bestimmung eines akademischen Chores nicht ent-

sprechend. Dergleichen Gesänge von Zelter, Löwe und Andern wurden keineswegs ausgeschlossen, durften aber, wie mir schien, nicht den Kern der Beschäftigung abgeben, sondern nur als Erholung von Schwierigerm dienen. Ich war der Ansicht, daß man Kräfte und Lust nur durch höhere, wenngleich schwierigere Aufgaben steigern könne. Da dergleichen Kompositionen für Männerchor nicht in hinlänglicher Zahl vorhanden waren, so unterzog ich mich gern und antheilvoll ihrer Bearbeitung. Die sechsstimmigen Hymnen in Trautwein's, und die Festgesänge in Härtel's Verlage sind Früchte dieser Beschäftigung, aus weit größerer Zahl auserwählt.

Nun hatte ich jene Absicht schon im ersten Sommerhalbjahr meines Musikdirektorats gefaßt. Ich schrieb für den Chor, der sich bei dieser Gelegenheit auf mehrere hundert Theilnehmer steigerte, ein Oratorium „Am Tage Johannis des Täufers," Sologesänge und Chöre mit Orgel- und Posaunenbegleitung, das zweimal in der Kirche öffentlich und mehrmals im engern Kreise aufgeführt ward. Als ich noch damit und mit dem Einstudiren für den bevorstehenden Johannistag beschäftigt war, empfing ich eine Einladung des Rektors, zum herannahenden Jubiläum

Hufeland's, des Mediziners, eine Festkantate (drei Sätze) und sehr bald darauf die Auffoderung, zur Feier des dritten August die erfoderliche Musik zu beschaffen. So drängten sich drei nicht unansehnliche Kompositionen (die beiden Festmusiken mit Orchesterbegleitung) unversehens in engem Zeitraum aufeinander. Ich hatte es nicht vorhergesehn und konnte es nicht ändern; es mußte gehn und es ging.

Das war die große Zeit des akademischen Chors. Mit dem Umbau des Universitätsgebäudes verlor er unvermeidlich die ihm für großen Verein und günstige Zeitwahl nothwendige Stätte.

Mitten in diesen Strudel von Ereignissen und Bethätigungen führte ich 1837 meine Therese heim. Müde hatte ich mich unter den Arbeiten niemals gefühlt. Jetzt erneute sich mein Leben. Wenn in jener Zeit die lieben Kommilitonen mir zu meinem Geburtstage, wie sie damals jährlich pflegten, eine Abendmusik brachten, waren die Abgesandten von dem Anblicke der jungen Frau Professorin angenehm überrascht, mancher studiosus theologiae von der Einladung, an ihrer Seite Platz zu nehmen, oft sichtlich in Verlegenheit gebracht. „Das ist eine haarige Geschichte!" flüsterte bei solcher Gelegenheit unversehens ein ehr-

barer alter Bursch seinem Nachbarn zu. Daß sie gelegentlich einen der „Hochgeehrten Herren," er mochte vielleicht ein paar Worte Latein gesprochen haben, ganz naiv und freundlich fragte: „Sie sprechen auch Latein?" das erregte besondere Lust.

Die Komposition des Mose fiel in die erste Zeit unsrer Verbindung. Ein Glück störte das andre nicht, sondern hob es. Wenn ich irgend eine Arie oder einen Chor entworfen hatte, so rief ich meine Rose an das Klavier und sie sang mit ihrer hellen liebreichen Stimme, was ich kaum skizzirt, vom Blatte. Wenig hatte sie gelernt, viel von der Natur empfangen. Traf sie einmal den Sinn einer Arie nicht, so wäre es ihr wie mir unleidlich gewesen, hätte ich mit der hergebrachten Schultyrannei ihr „Piano! Stark! Vorwärts!" und wie die zarten Winke sonst lauten, zurufen wollen. Ich schilderte ihr mit wenig Worten die Sachlage, sagte ihr: „So — erhebt Mirjam Augen und Hände! — So — wankt die hundertjährige Mutter der Pharaonen, unter der Last ihrer Jahre und Sorgen heran und hier erst findet die altersschwache Stimme die letzte Kraft zum letzten Mahnruf." — Das genügte. Sie verstand mich und stellte wunderbar dar, das heißt, wenn wir beide

allein waren, oder Spontini der dritte bei uns. Fremden gegenüber war und blieb sie mädchenhaft befangen.

Doch bei dieser mädchenhaften Schüchternheit wie tapfer konnte sie sich erweisen, wenn die Noth drängte. Einmal gegen Abend ward meine Thür nach außen heftig aufgerissen, und herein stürmte ein Trupp Studenten mit dem Rufe: „Herr Professor, das Haus brennt! wir wollen retten!“ Zugleich öffnete sich die andre Thür, die in das Gemach meiner Frau führte und sie trat ein, bleich, aber ganz ruhig; den vor kurzem uns geschenkten Knaben auf dem Arme. Gelassen sprach sie zu mir: „Ich habe das Kind, nimm die Partitur, das Haus brennt!“ An den Besitz, den wir uns eben errungen, dachte sie nicht.

Und ihre Befangenheit Fremden gegenüber, wie schwand sie, wenn es darauf ankam zu helfen. Der Großherzog von Strelitz, durch seinen Kammerherrn von Oertzen auf den Mose aufmerksam gemacht, hatte das Werk zu hören gewünscht. Die Ausführung (sie fand im Mai 1843 statt) bot für die junge Akademie, deren höchste Leistung bis dahin Graun's Tod Jesu gewesen, große Schwierigkeiten. Von Zeit zu Zeit bekam ich tröstliche Nachrichten; zwischen den

Zeilen aber las ich um so bedenklichere. Bei der Neuheit des Werks und seiner Idee kam es darauf an, die Ausführenden vor Allem in den Sinn desselben einzuführen; und das konnte nur geschehn, wenn sie es, über alle Fehler hinwegsehend, einmal im vollen Zusammenhange hörten. Denn gerade die Einheit des Ganzen, das Ineinandergreifen aller Einzelheiten war, wie mir schien, die Kraft des Werks. Ich ward eingeladen, hinüberzukommen, und an die Spitze zu treten. In der ersten Versammlung der Akademie erklärte ich nun: wir wollten das Werk, unbekümmert um alle Fehler, gerade durchsingen. Da die Solosätze noch gar nicht vertheilt und geübt waren, so trat meine Therese neben mich, und sang zwischen den Chören die ihr zugefallenen Sologesänge so hell und muthig und ausdrucksvoll, daß von diesen Stunden an die Aufführung gewonnen war.

Erfolge.

Als ich die Komposition zum größern Theil vollendet hatte, besuchte mich mein verewigter Freund Mosevius, der Gründer und Führer der Sing-Akademie in Breslau. Auf seine Frage, womit ich beschäftigt sei, nannte ich mein Oratorium und spielte, was fertig war, auf sein Begehr ihm vor. Sogleich erklärte er, er müsse der Erste sein, der das Werk aufführe. Ich war darüber hoch erfreut. Die Direktion behielt er sich vor; sie konnte in keinen bessern Händen sein.

Bald ging die Partitur nach Breslau und die Einübung begann.

Hier ward dieselbe Erfahrung gemacht, die ich oben von der spätern strelitzer Aufführung erzählt habe. Zu Anfang liefen Nachrichten ein, die handgreiflich mehr verschwiegen, als sagten. Meine Hoff-

nung sank. Dann langte ein kurzer Brief von Rosevius an, in dem er mich um Verzeihung bat, ich wußte nicht wofür. Gleich darauf kam ein zweiter erläuternder Brief. Er habe, schrieb der Treffliche, angefangen einzustudiren; aber es habe nicht recht „verfangen wollen", er selber sei am Werk irre geworden. Da habe er sich zu einem letzten Versuch entschlossen und das Werk im vollen Zusammenhange ausführen lassen. Jetzt erst habe er es lebendig aufgefaßt und nun seien auch die Ausführenden mit Verständniß und Lust darauf eingegangen. Bald darauf erhielt ich die Einladung, zu Generalprobe und Aufführung hinüberzukommen. Zur rechten Zeit war ich dort.

Ein eigenthümlich Gefühl war es mir doch, als ich in den großen Saal des ehemaligen Jesuiterkollegiums, der jetzt die Aula der Universität geworden, eintrat, und den lang hingestreckten, gewölbten Raum bis an das Orchester mit Zuhörern angefüllt fand. Es war nämlich Brauch, daß die Studirenden zu den Geneneralproben freien Zutritt hatten; viele Andre hatten sich ebenfalls Einlaß verschafft. Die Singakademie, dazu die besten Sänger des damals großen Seminars von Breslau, Männer- und Knaben-

stimmen, hinter ihnen die Instrumentisten, waren aufgestellt. Ich nahm mit meiner Frau im Halbdunkel des Zuhörerraums auf einer der dort aufgestellten Bänke meinen Platz.

Höchst gespannt harrte ich des Anfangs, denn ich hatte die Partitur abgesandt, ohne einen Chorsatz, ohne einen Strich vom Instrumentale gehört zu haben. Die Probe begann; Chor auf Chor entrollte sich; ich war erfreut, aber nichts überraschte mich. So, gerade so, hatte ich es mir gedacht. Allein jetzt setzte die „Stimme Gottes" ein. Hier — ich erzähle schlicht, was ich erlebt, faßte mich, buchstäblich genommen, ein Fieberanfall. Ich war aufgestanden, und mußte mich an die Rücklehne der vorstehenden Bank anklammern, um nicht zu fallen. Und die schwere Bank schütterte, oder schien es mir blos so? unter meinen Händen. Das — ja, ich hatte es so ersonnen, aber es war doch ein Etwas hineingekommen, was ich nicht geahnt. Später (wenn Mose mit den Worten „Hier bin ich," vor Gott tritt und die Stimme zu ihm redet), wähnte ich, hinein in das Orchesterspiel einen Chor von Männerstimmen zu vernehmen, der gar nicht vorhanden war; die Lage und Führung der Blasinstrumente hatte die Täuschung

bewirkt. Allein es war nicht ein Phantasiegebilde des Komponisten. Bei einer spätern Aufführung in Weimar hatten Mehrere Dasselbe vernommen, ohne daß ich ihnen zuvor von meiner Gehör-Vision, Verzeihung dem Worte! gesagt.

Noch einem naiven Zuge aus Breslau mag man ein paar Zeilen Raum gönnen. Wenn im zweiten Theile Pharao die Fodrung des Volks, zu seinem Gottesdienste hinauszuziehen, zurückweist, dann von der Plage erschreckt, bewilligt und die Bewilligung immer von Neuem zurücknimmt, wächst der Drang der Noth und seine Verhärtung immer höher. Zuletzt bei den Worten Pharaos „So gehe von mir, und hüte Dich, daß Du nicht mehr vor mein Angesicht kommest, denn selbigen Tages sollst Du sterben!" rief plötzlich aus der Mitte der Singenden eine Knabenstimme mit Heftigkeit: „Der schlechte Kerl!" Der Knabe hatte sich ganz in die Wirklichkeit jenes Vorgangs vertieft. Es war ihm ergangen, wie zuvor mir.

Aufführung und Erfolg ließen nichts zu wünschen.

Die dritte und erfolgreichste Aufführung (nach der oben erwähnten in Strelitz) fand im Oktober 1843 in Erfurt statt. Dort hatte, ohne mein Zu-

thun, Musikdirektor Golde, einer der vorzüglichsten Dirigenten beschlossen, Mose aufzuführen. Als ich auf ergangene Einladung in Erfurt eintraf, fand ich das Werk schon vollständig einstudirt; Golde war nicht nur selber in den Sinn des Werkes eingedrungen, sondern hatte auch die Mitwirkenden mit demselben erfüllt. Ich übernahm zwar, auf seinen Wunsch, bei den fernern Proben und der Aufführung die Leitung; aber das Verdienst des Gelingens gehörte dem eben so energischen als gemüthvollen Manne, und nächst ihm der liebevollen Hingebung aller Mitwirkenden.

In dieser alten Stadt waren mir die vollsten und schönsten Freuden, die einem Komponisten von Außen her werden können, beschieden. Warum ist es mir nicht vergönnt gewesen, meinem unvergeßlichen Golde, dem ich sie verdankte, zu vergelten!

Erfurt, so klein es ist im Vergleich zu unsern reichstrotzenden Residenz- und Handelsstädten, war damals ein Hauptsitz der Musik. Drei Akademien und fünf Vereine für Männerchor bestanden thatlustig nebeneinander, — man bedenke: in einer Stadt von 30,000 Einwohnern! Das bezeugt die ausgebreitete Musiklust der thüringischen Stadt; aber es ist zu-

gleich ein Fingerzeig auf jenen Hang, sich abzusondern und die Andern auszuschließen, als wären sie Fremde oder gar Feinde, der uns Deutschen leider eigen und anerzogen ist als die Kehrseite des edelsten Triebes, sich in seiner Eigenthümlichkeit selbständig zu bewahren. Mein erster Gedanke, als die Sachlage mir bekannt wurde, war, alle Vereine zu verbinden; wahrlich, es war mir dabei nicht blos um meine Musik zu thun, ich hätte mich glücklich geschätzt, wenn sie der Anlaß zu bleibender Einigung geworden wäre. Allein von allen Seiten mußte ich hören: daran sei nicht zu denken, das sei schlechthin unmöglich; übrigens hätten sich die besten Mitglieder der andern Vereine bereits dem goldeschen für Mose angeschlossen.

Doch sollte mir eine Folge der Zerspaltung zu Gesicht kommen; während der Vorbereitungen zum Mose hatte ein andrer Verein ein damals neues, aber bereits zu großer Anerkennung gekommenes Oratorium zur Aufführung einstudirt; das meine war auf einen Sonnabend, den vierzehnten Oktober, zur Aufführung bestimmt, das andere wurde vier Tage vorher am Mittwoch aufgeführt. Für dies waren die weimarische Kapelle und die dortigen Hofopern-

sänger gewonnen, und die Aufführung fand, wie die Zeitung vorausverkündete, „bei erleuchteter Kirche“ statt. Die Solopartien im Mose waren in Händen von Dilettanten, das Orchester von Kunstfreunden und Regimentsmusikern gebildet.

Mir war die Nachricht keineswegs unerfreulich oder gar beunruhigend; unerschütterlich bestand meine Ueberzeugung, daß die Welt für mehr als Einen, daß sie für beide Werke Raum habe, ja, es war mir selbst anziehend, zu beobachten, wie der Mose die scharfe Gegeneinanderstellung vertragen würde. Was aber den Vortheil der Besetzung anlangt, so erkannte ich ihn gar nicht unbedingt an. Ich wußte, daß Kunstfreunde in ihrer Naivetät und fern von der Vorstellung unbedingter Vollkommenheit viel zugänglicher sind für Rath und Leitung und viel bereitwilliger, eine neue Idee in sich aufzunehmen, als oft Künstler im Hochgefühl längst erworbenen Ruhmes. Dies bewährte sich bei den Proben, die ich mit den Solosängern und dem Chor und Orchester hielt. Alles war mir und dem Werk unbedingt und unermüdlich hingegeben, keins meiner Worte ging verloren, keiner meiner Wünsche blieb unerfüllt. Für Mirjam hatte ich eine bewährte Sängerin, für die

junge Königin ein junges Mädchen, das hier seine erste Probe auf das liebenswürdigste bestand. Für Pharao (Tenor) und einige Nebenpartien ward mir ein Jüngling gestellt, von herrlicher Stimmanlage, aber noch ganz ungeschult. Noch in der Kirche, bei der Generalprobe mußte ich ihm deutlich machen, wie und wohin er seine Stimme zu richten habe, um den weiten Raum zu erfüllen. Ich erlebte dabei wieder einen Beweis, wie viel der Wille des Menschen vermag, wenn die Nothwendigkeit gebietet. Um meinen jungen Freund zum rechten Vortrag zu bringen, war ich genöthigt, ihm verschiedene Sätze vorzusingen. Es muß mir gelungen sein, denn sogleich verbreitete sich die Meinung, ich besitze eine treffliche Tenorstimme; ich habe aber niemals eine solche gehabt, sondern immer nur eine geringe Baßstimme, würde auch nicht im Stande gewesen sein, ohne drängende Nothwendigkeit, dieselben Sätze noch einmal befriedigend vorzutragen.

Nun war denn der Tag der Aufführung gekommen. Als ich Vormittags zu einer Sitzung des Vorstandes in einem Hause gegenüber der Predigerkirche, wo Abends die Aufführung statt haben sollte, eintrat, zeigte man mir durch das Fenster ganze Züge von

Landleuten in ihrer dunkeln Sonntagstracht, die sich langsam in ernster Sammlung zur Kirche begaben. Das sind, bedeutete man mich, unsre thüringer Landleute. Sonntags, Abends führen sie Haydnsche Symphonien auf; jetzt kommen sie, Viele zwei, drei Meilen weit herbei, um das neue Oratorium zu hören.

Abends fand die Aufführung statt. Sie gelang vortrefflich. Die weite Kirche war gefüllt und die Theilnahme der Zuhörenden gab meinem Vertrauen die letzte Bestätigung. Als ich in meine Wohnung zurückkehrte, empfing mich der Wirth und führte mich, statt auf mein Zimmer, unter irgend einem Vorwande in einen kleinen Saal, aus dem Flügelthüren in einen größern gingen, den wir bisher zu Proben und Uebungen benutzt hatten. Noch waren diese Thüren geschlossen, aber es drang Geräusch Vieler hindurch in den kleinern Raum, in welchem ich mit meinem Freunde Sietze allein gelassen war.

Nun öffneten sich die Thüren und Deputation auf Deputation. — von den Singenden, vom Orchester, von der Erfurter Akademie u. s. w. traten ein, mir Glückwünsche und Andenken ihrer Theilnahme

darzubringen, der goldesche Verein verehrte mir einen kostbaren silber-goldnen Taktstock, andre überreichten Gedichte, die liebliche Sängerin der Königin (Fräulein Ernestine Gaßmann) als Sprecherin für das Gesangpersonal, die erste der Eintretenden, überreichte mir einen Lorbeerkranz, den ich zur ewigen Erinnerung an die Darbringende aufbewahre.

Bis hierher war ich von Freude und Dank gegen Alle erfüllt, im Grunde aber ruhig; denn mein vielgeprüftes Herz hatte schon gelernt, sich fest zu halten, wo Andre überfließen. Jetzt aber trat die Abordnung des Orchesters ein, an ihrer Spitze der junge hochaufgeschossene Führer der Geigen. Er begann eine Anrede, mußte aber vor innerer Bewegung abbrechen; und nun erst fühlte ich mit tiefster Erregung, daß mir hier von allen mich Umgebenden nicht der Zoll der Achtung, daß mir Sympathie und Liebe dargebracht wurden.

Die unvergeßliche Stunde, es war Abend, sollte ihren überraschenden Abschluß erhalten. Schon lange tönte von der Straße herauf wachsendes Geräusch. Da brachte der Wirth die Nachricht,

unten seien die Thüren gewaltsam eröffnet, man sei in das Haus gedrungen, und begehre mich zu sehn. So trat ich denn auf die Treppe hinaus, die dicht Gedrängten anzureden und ihnen meinen gefühltesten Dank auszusprechen.

Auch dieses Wort hat nicht gelogen,
Wen Gott betrügt, der ist wohl betrogen.

Goethe.

Noch an mehreren Orten kam Mose zur Aufführung, zuletzt auch in Berlin. Die Singakademie hatte den Chor gestellt, und ihre damaligen Direktoren Rungenhagen und Grell mir den dankenswerthesten Beistand geleistet. König Friedrich Wilhelm IV. hatte (wenn ich recht berichtet bin, auf Verwendung Meierbeer's) die Königliche Kapelle für das Orchester bewilligt. Dessenungeachtet war die Aufführung eine höchst mangelhafte und der Erfolg nicht von Bedeutung. Niemand trug dabei eine Schuld, als die Verhältnisse. Zu dem Jubiläum F. Schneider's sollte, nach dem Wunsche der Königin, eins seiner Oratorien, in Potsdam eine der griechischen Tragödien (ich glaube Oedip), zugleich in Berlin eine Oper von Gluck einstudirt werden. Die

Kapelle fuhr fast Tag für Tag von Berlin nach Potsdam und zurück, aus einer Probe in die andere; die Singakademie hatte gleichzeitig mehr als einer Verpflichtung zu entsprechen. Auch die Solosänger sahen sich in dem Gedränge all' dieser Ansprüche gehindert und ermüdet. So war denn ein sorgfältiges Einstudiren, so waren genugsame Proben nicht zu erlangen; ja es kam dahin, daß nicht einmal eine vollständige Generalprobe gehalten werden konnte.

Die letzte Freude am Werke sollte ich Franz Liszt verdanken, und wieder ohne mein Zuthun. Zuerst bekam ich mündlichen Gruß von ihm aus Weimar, mit der Nachricht, er wolle den Mose dort aufführen. Ungewiß, ob dies ernstlicher Entschluß sei, erwiederte ich nichts. Bald aber kam nun der förmliche schriftliche Antrag.

Ich hatte Franz Liszt in den unvergeßlichen Tagen kennen gelernt, wo er Berlin als Virtuos besuchte und in einer Reihe von Konzerten, die er eben so gut hätte verzehnfachen können, Berlin in eine Extase versetzte, die vor- und nachher nicht entfernt ihres Gleichen gehabt hat. Damals waren wir uns nicht persönlich näher getreten, wohl aber hatten wir uns wiederholt gesprochen und ich hatte ihn in allen

Konzerten und zahlreichen Privatkreisen gehört. Der Enthusiasmus für ihn hatte sich der ganzen Stadt bemächtigt; nicht blos seine künstlerische Leistung, auch seine Persönlichkeit und sein im edelsten Sinne des Wortes chevaleresques Verhalten hatten die Flamme genährt. Mehr, als mancherlei großartige Wohlthätigkeitserweise, hatte es das Volk bewegt, daß er einem alten Klavierstimmer, der sein Instrument in Ordnung gebracht und dabei geklagt hatte, es sei ihm immer noch nicht möglich gewesen, eine Eintrittskarte zu seinem Konzert zu erschwingen, über eine Stunde lang — ihm ganz allein — vorgespielt hatte. Eine Deputation der Studirenden hatte ihn um einige Freibillets für unbemittelte Kommilitonen gebeten und er hatte statt dessen vorgezogen, die ganze Studentenschaft auf die Aula einzuladen, wo er ihnen bei zwei Stunden lang vorspielte. Die jungen Leute, — das erschien Jedem, der ihn gehört, so natürlich! — spannten ihm bei der Heimkehr die Pferde aus und zogen ihn im Triumphe von dannen. Wenn er in seinen Konzerten auf enger Estrade vor dem Flügel Platz nahm, während der ganze übrige Raum, sonst für Orchester und Publikum bestimmt, von Zuhörern überfüllt war: so drängte sich

um ihn herum eine reiche Schaar junger Damen, alle in glänzender Toilette. Und nun, wenn er etwa seinen Galop cromatique oder sonst ein lebhaft rhythmisirtes Salonstück spielte, war es ein Anblick, so ergötzlich und erfrischend, daß er einen Timon hätte erheitern und verjüngen können, wie bei seinen mächtigen und doch fein geistigen Accenten die junge Schaar jauchzend aufflog von ihren Sitzen, ganz absichtslos, ja willenlos der rhythmischen Macht hingegeben. Aber es war nicht blos diese nervös erregbarste Schaar, alle Zuhörer fühlten sich unwiderstehlich ihm nachgezogen, wie in der Volkssage die Schaar der Kinder dem Spielmann, der sie mit seinen Wunderklängen hinwegführte von der sichern Heimath in den Zauberberg, der sich vor ihm öffnete und hinter der Schaar wieder schloß. Ich selber durfte mir in solchen Dingen ein Urtheil zutrauen; denn ich hatte vor und neben ihm all' die berühmten Pianisten gehört. Das Geringste war, daß er sie alle an virtuoser Macht weit überflog. Darauf indeß habe ich nie viel gegeben; das Entscheidende war, daß sein Klavierspiel stets, mochte auch der Satz ein schon niedergeschriebener sein, Gestalt und Macht einer eben entstehenden Poesie annahm, und das war sein Spiel

in der That. Denn das schon Vorhandene ward in ihm wiedergeboren und trat neu und urfrisch hervor. Man las dies auch in dem Mienenspiel seines edlen und ausdrucksvollen Antlitzes. Kältere Personen mögen dabei hin und wieder Absichtlichkeit und Schaustellung geargwohnt haben; wer tiefer in die Menschen zu blicken verstand, wer an sich oder Andern erfahren, daß der ganze Künstler den Bewegungen seiner Seele folgen und ihnen Ausdruck geben muß, der wußte es besser.

Das war der glänzendste Anblick, den seine Virtuosenlaufbahn mir geboten. Später, als ich zur Aufführung des Mose ihn in Weimar besuchte, gewann ich eine noch tiefere Anschauung von seiner Künstlerschaft. Hier (und noch später bei mehrmaligen Besuchen in meiner Behausung zu Berlin) hörte ich ihn entweder ganz allein mit meiner Frau, oder im vertrauten Kreise. Und hier war es, wo der Künstler sich dem Künstler erschloß in feinern und gefühltern Tonsätzen, z. B. aus seinen Harmonies réligieuses et poëtiques und aus seinen Années de pélerinage.

Er spielte, so muß ich sagen, uns nicht vor, er sprach zu uns, der Geist zum Geiste, nur mit Worten einer neuen Sprache.

Nun begleitete ich ihn in die Generalprobe zu Mose. Er dirigirte.

Der Chor (die weimarische Singakademie) war eigentlich seiner diesmaligen Aufgabe nicht gewachsen. Da war es denn merkwürdig, in wie geistvoller — sage ich lieber: begeisterungsvoller Weise Liszt das junge Völkchen aus der bisherigen Alltäglichkeit emporzuflügeln wußte zu den Anschauungen des Werkes. Nur ein Beispiel. Mein großer Vorgänger im Stoffe, Händel, hatte in seinem „Israel in Egypten" die einzelnen Plagen: der Strom ward Blut .... Die Plage der unzählichen Heuschrecken, Fliegen u. s. w., in kurzen Chorsätzen verkündet, in jener Großheit, die nur Ihm zu Gebote stand. Mir war Vollständigkeit für meine Anschauung nicht nothwendig; ich bedurfte nur drei dieser kolossalen Bilder. Zugleich aber lag in der durchaus dramatischen Haltung des Werkes die Unzulässigkeit jedes epischen Moments, Alles mußte die Gegenwärtigkeit dramatischer Handlung an sich haben. So gestaltete sich mir die Plage, die den Strom in Blut verwandelt. Pharao, so stellte sich mir der Moment dar, thront, von den Fürsten und Kriegern umgeben, in der königlichen Halle, die sich nach dem heiligen Strom öffnet. Dieser Strom ist

nicht gleich den andern Strömen der Erde; es ist der heilige Strom, der das Land und das Volk ernährt; versiegte — verderbte er, so würde das Land begraben in den todten Sand der Wüste. Hier nun thront der König, und, Schaar auf Schaar, stürmt das entsetzte Volk vom Ufer herauf, Stimme auf Stimme ruft schreckenvoll: der Strom ward Blut. Das Wunder, das Entsetzen konnte ich nicht malen; so sollten die Entsetzten es verkünden.

Die weimarischen Lämmer in ihren weißen und himmelblauen Röckchen, hinter ihnen die jungen Herren, die brachten nun aber das Wort so lammfromm und geduldsam heraus, — was wußten sie vom Entsetzen und was kümmerte sie die Plage Aegyptens? — Da schritt Liszt von seinem Dirigentensitze in die Mitte des Chors, und von Stimme zu Stimme, wie eine nach der andern einzutreten hatte, raunte er einer nach der andern das „Der Strom ward Blut!" mit so tiefem Ausdruck des Entsetzens zu, daß eine nach der andern, mit scheuem Blick auf ihn hin, ihr Wort schreckenvoll hervorstieß und das Ganze sich entwickelte und steigerte, wie der Moment es verlangt.

Ja, Liszt war die zweite dämonische Gestalt, der ich in meinem Kunstgebiete begegnet.

Es war diese Aufführung in Weimar die letzte, in der ich meinen Mose hörte; in Berlin war das Bild verzogen, wie der Wandrer sein eigen Angesicht im unstäten Strome verzogen gewahrt. Andern Aufführungen, die in Prag, Elberfeld u. s. w. stattfanden, hatte ich nicht beigewohnt. Das Werk erlangte nicht die Ausbreitung, welche nöthig gewesen wäre, damit es im Volk feste Wurzel bleibend fasse.

Dieser Schlag traf mich tiefer, als je einer. Ich hatte mein Werk als den Grundstein betrachtet, auf dem ich weiter bauen könne.

Vor allem war mir der Mose nur das erste Glied einer Trilogie von Oratorien; das zweite sollte Elias sein.

Elias erschien mir als das mittlere Moment zwischen Mose und Christus. Er tritt in der Zeit auf, wo das Volk von seiner Urkräftigkeit herabgesunken und für den Jehovadienst des unerschütterlichen Glaubens und Zorneifers verlustig ist. Könige beherrschen es, die selber vom alten Gott abgefallen und dem Baal, dem fremden zugewendet sind. Sie ziehen das Volk sich nach in das Verderben. Elias steht in der ganzen Macht des Prophetenthums da. Das Wunder an den Opferaltären Baals und Je-

hovas geschieht und unbarmherzig schlachtet der Prophet die Götzenpriester an ihren eignen Altären. Allein das Volk ist zu schwach. Er muß hinausfliehn in die Wüste und klagt seinem Gotte, daß all sein Eifer fruchtlos gewesen.

Hier wollte ich nun dem wunderbaren Gesicht des Propheten Stimme geben: „Und siehe, der Herr ging vorüber und ein großer, starker Wind, der die Berge zerriß, und die Felsen zerbrach, vor dem Herren her. . . .“ Dann kommt das Erdbeben und hierauf das Feuer. Aber nicht im Sturmwind, nicht im Erdbeben und der Flamme erscheint der Herr. „Nach dem Feuer kam ein stilles, sanftes Sausen.“ Im linden Sausen verkündete sich der Herr. Ich nahm an, daß hiermit die milde Gottesvorstellung der kommenden Zeit im Gegensatze zu der alten im prophetischen Bilde zur Anschauung käme. Den Schluß des Ganzen sollte die Auffahrt des Propheten geben, den Chöre des Himmels empfingen.

Das dritte Oratorium war noch nicht zur Klarheit gekommen. Prophet auf Prophet sollten bald im Einzel-, bald im Chorgesange den Messias verkünden, und Volk auf Volk, — das Morgenland (aus dem mir die festern Gestalten Aegyptens, des fernen

Indiens und des Mohrenlandes vorschwebten, das seinen Priester Johannes erwartete), Hellas, Rom, die Deutschen sollten sich dem Weltgange des neuen Glaubens anschließen. Das Gedicht des Elias hoffte ich aus der Bibel zu schöpfen, und ich war des Erfolges sicher. Denn was hatte mir nicht die Schrift für den Mose gewährt! nicht blos jeden Ausdruck der Andacht und Erhabenheit, sondern auch die treffendsten Worte für Streit und Hochmuth, für Ueppigkeit und Wollust und für bacchantischen Taumel. — Für das dritte Gedicht sollte mir der Erfolg des ersten den Dichter schaffen.

Das Alles, die Laufbahn des Komponisten, — sie mußte aufgegeben werden. Die Pflicht für die Meinen foderte das gebieterisch. Ich mußte mich unterwerfen. Zwar ward noch viel komponirt, Manches auch herausgegeben, aber den großen Unternehmungen, den Oratorien und Opern mußte entsagt werden. Zum Glück ist nur Wenigen auferlegt, zu erfassen, was dies heimliche Morden in eigner Brust bedeutet.

Zwar — es blieb noch ein Weg offen. Ich konnte mich zu Zugeständnissen gegen die Fassungskraft der Ausführenden und der Zeitgenossen, wie

sie besonders seit 1848 geworden waren, herbeilassen.

Allein dies war kein Weg für mich. Ihn zu gehen wäre leicht gewesen, aber ihn zu betreten mußte meiner Sinnesart und der strengen heiligen Pflicht der Wahrhaftigkeit, die mir stets als unverbrüchliches Gesetz des Künstlers gegolten, schlechthin unmöglich sein. Wohl war mir schon unter der Komposition des Mose die Schwierigkeit unverborgen geblieben, welche seine polyphonen Sätze boten. Allein die durchdringende dramatische Beseelung foderte es. Hatte ich mich doch in dem später entstandenen „Frühlingsspiel" nicht dazu verstehen können, die Begleitung leichter zu setzen, als ihr Antheil an den Bildern, die sich entrollen, gestattete. Und doch wußte ich wohl, wie gern unsere Pianisten es sich bequem machen, wenn sie nicht die Aussicht haben, ihre „Bravour" zur Schau zu stellen.

Nein! die Wahl von den idealen Gebilden, die mich umschwebt und noch heute nichts von ihrem Glanze verloren haben, zurückzutreten, oder sie zu umlügen und treulos zu fälschen, diese Wahl war für mich keine.

So war damals mein Sinn, so ist er bis heute geblieben und wird sich in mir nimmer ändern.

Damals entschied ich mich mit bittern Schmerzen. Erst später und allmälig sollte mir jenes Wort des Dichters klar werden, das ich diesem Abschnitte vorgesetzt habe. Von der einen Bahn zurücktretend, konnte ich volle Zeit und Kraft der andern zuwenden und in meinen Lehrbüchern, in meiner Musik des neunzehnten Jahrhunderts, in meiner Chorschule, in meinem Beethoven und Gluck — und was ich sonst zu schreiben versucht — der Kunst, der ich mich geweiht, weiter dienen. Wie aber wäre es mir möglich gewesen, die lebenslange Arbeit mit unverminderter Frische auf mich zu nehmen und zu tragen, hätten mir nicht goldne Bilder eigner Schöpfungen weiter und weiter gewinkt? Was ich auf der Künstlerlaufbahn Höchstes zu geben gedachte, es war nicht für diese Zeit, in der ich gelebt. Willig und schmerzlos mag ich es hören, wenn man mir strafend antwortet: Du warst Deiner Aufgabe nicht gewachsen, Du warst zu schwach für das, was Du auf Dich genommen! — Wohlan, so mögen Andre sich an ihnen oder an Höherm versuchen. Ich spreche nicht das Wort des hochmüthigen Römers nach: „Ihr verbannt mich? —

Ich verbanne Euch!" — Wir Männer unsrer Zeit fühlen und wissen uns durch und durch eins mit unserm Volk. Unser ganzes Dasein und unser Wirken gehört ihm an ohne alle Bedingung; denn es wurzelt in ihm und hat aus seinem Leben Nahrung und Kraft gewonnen. Mit unserm deutschen Volke haben wir jeden Moment seiner Erhebung, mit ihm das Hochgefühl seines Lebens in der Idealität und für dieselbe gefeiert. So werden wir auch die Zwischenzeiten geduldig ausharren, in denen es schlummernd ruht und Kräfte sammelt zu neuer Erhebung. Und wir, seine Künstler, werden willig zurücktreten und unser Werk schlummern lassen, bis das Volk sich ein neues Dasein im Recht, in Freiheit und erhabenem Geistesbewußtsein errungen. Dann wird auch unsre Kunst zu neuer Ideenkraft sich verjüngen.

Sei denn, wenn diese Zeit gekommen, meinem Werke Fortdauer beschieden, oder trete für mich ein Andrer ein: ich will freudig den begrüßen, der vollbringt, was ich gewollt, oder Höheres.

Friedrich Wilhelm IV.

Neben allem bisher Erwähnten und einer immer mehr sich ausbreitenden literarischen Thätigkeit, — ich hatte ausführliche Artikel zu den „Halleschen Jahrbüchern", der „Cäcilia", dem „Lexikon der Tonkunst" u. s. w. geliefert, — ging noch eine besondere Bethätigung her, die mir Zeit und lebhaftes Interesse abgewann, wenngleich das eigentlich beabsichtigte Ziel unerreicht bleiben sollte.

Schon mehrere Jahre hindurch war im Kultus-Ministerium der Vorsatz rege geworden, ein Konservatorium der Musik in Berlin zu gründen. Mehr als einmal hatte ich Anlaß genommen oder bekommen, mich über diesen Gegenstand gutachtlich zu äußern. König Friedrich Wilhelm IV. hatte gleich bei einem Regierungsantritte getrachtet, sich mit berühmten oder beliebt gewordenen Persönlichkeiten des Aus-

landes zu umgeben. So waren unter andern der Philosoph Schelling, der Dichter Friedrich Rückert, der Maler Cornelius hierher berufen worden.

Schelling hatte die Höhe seines Wirkens bereits hinter sich. Die letzte Reihe von Jahren hatte er ohne weitere literarische Thätigkeit in München zugebracht. Man erzählte viel von seiner mystischen Zurückgezogenheit: wie die ihm Angemeldeten durch schattendunkle Gartenanlagen in einen Saal geführt wurden und dort seiner lange harren mußten, bis endlich andere Thüren sich öffneten und der schon greise Mann, in lang herabfließendem Gewande, feierlich, einem Magier gleich, eintrat.

In Berlin sollte er der Universität Ersatz für Hegel sein; der nächste Vorgänger Hegel's sollte also jetzt sein Nachfolger werden. Hegel war nicht blos gestorben, auch die absolute Geltung der absoluten Philosophie hatte in höhern Regionen, wie es schien, einen bedenklichen Stoß erlitten. Denn während früher nicht leicht ein Philosoph Förderung hoffen durfte, der sich nicht zu Hegel bekannte, war jetzt das Verlangen rege, der spekulativen Wissenschaft neue Bahnen erschlossen zu sehen. Der Hegel'schen

Lehre traute man nicht mehr, oder vertraute ihr nicht genug.

Ich hatte natürlich schon früher gestrebt, mich auch mit Schelling's Ideengange vertraut zu machen. Jetzt hätte ich unter seinen Zuhörern Platz nehmen können. Allein ich verspürte dazu kein Verlangen, überhaupt für spekulative Philosophie keine ausgesprochene Neigung; mich, den ehemaligen Juristen und beständigen Künstler verlangte nach dem sichernden Boden der Thatsachen und der Erfahrung. Schelling eröffnete seine Vorlesungen im größten Hörsaale vor einer überaus zahlreichen Zuhörerschaft. Wie einst bei Gans, so sah man hier die ersten Sitzreihen von Generalen und Geheimräthen in Beschlag genommen, denen sich eine ganze Schaar von Professoren, unter ihnen die Mehrzahl der hegelschen Schüler angeschlossen hatte. Schelling bezeichnete, was er früher gegeben, als die negative Philosophie; jetzt werde er die positive, die Offenbarungsphilosophie (so ungefähr wurde vernommen) entwickeln. Den Hegelianern zugewandt, sprach er: „Sie sind, meine Herren, mit Ihrer Philosophie in eine Sackgasse gerathen! Schließen Sie sich mir an, so werde ich Sie aus derselben herausführen zum Licht."

Nach wenigen Stunden hatte sich der Hörsaal erschreckend gelichtet, die Vorlesung wurde nicht zu Ende geführt.

Glücklicher gestellt nach außen war Rückert. Rückert hatte zuerst durch seine „Geharnischten Sonette", denen man eine freiheitliche, gegen Napoleon gerichtete, patriotische Bedeutung beimaß, weithin Geltung gewonnen. Seine sonstigen Gedichte blieben dagegen zurück und vermochten nicht, im Volke Wurzel zu fassen. Seine größte Bedeutung lag wohl in seiner allgewandten Verskunst, die er in seinen Uebersetzungen, Makamen des Hariri u. a., bewundernswürdig an den Tag legte, und in denen er das Original, man möchte sagen: Silbe um Silbe wiederspiegelte. Jetzt wurden von ihm größere Leistungen erwartet. In der That schrieb er ein Trauerspiel, jedoch ohne bedeutenden Erfolg. Um ihm auch äußerlich eine Stellung zu geben, ward er zum Professor an der Universität ernannt, mit der Vergünstigung, die Sommerhalbjahre auf seinem Landgute bei Koburg zuzubringen. Dies hätte seinen dichterischen Arbeiten förderlich sein können, mußte aber die Wirksamkeit an der Universität von Anbeginn her des Nachdrucks berauben, welchen nur ununterbrochene Thätigkeit

gewährt. Auch er schied gar bald aus dem Universitätskreise wieder aus.

Ich unterbreche mich hier mit der Frage: ob diese Berufungen nach ihrem geringen Erfolge wohl unbedingten Tadel verdienen? — und muß nach meiner Ueberzeugung mit Nein! antworten. Friedrich Wilhelm IV. hatte Empfänglichkeit und Erregsamkeit für gar viele Richtungen des Geistes, für Wissenschaften und Künste. Oefters, ich glaube wöchentlich, zog er bedeutende Männer der Wissenschaft, unter ihnen Bopp, heran, um sich von ihnen vortragen zu lassen; von seiner Theilnahme für klassische Musik habe ich bereits (Th. I. S. 252) erzählt. So hatte ich auch bei der Generalin Helwig einen Bleistiftentwurf von seiner Hand gesehen, — irre ich nicht, so war es die Darstellung einer Konfirmation, vielleicht der ersten nach der Reformation in Berlin, — der in der That weit über die gewöhnliche Leistungsfähigkeit eines Dilettanten hinausging. Daß ein solcher Herr bedeutende Männer in seine Nähe wünschte, ist begreiflich; ebenso, daß die äußere Form des herzustellenden Verhältnisses von ihm weniger scharf in's Auge gefaßt wurde. Man mag, was man wolle, zu Gunsten der Autokratie vorbringen: sie ist eben un-

möglich, sie ist unausführbar. Kein Mensch, also auch kein Herrscher kann Alles wissen und Alles verstehen; selbst den größten Herrschern, einem Friedrich II., einem Napoleon I. war das nicht gegeben, so weit ihre Geisteskraft im Allgemeinen die der Zeitgenossen überragte. Und wäre irgend ein Mensch Alles wissend und Alles verstehend, so könnte er doch nicht überall, wo es zu beobachten und zu handeln gilt, zu gleicher Zeit gegenwärtig sein. Der große Napoleon hat es in seinen letzten Feldzügen bitter erfahren, daß sein Geist selbst in seinen erprobtesten Marschällen keine zuverlässige Stellvertretung fand, und daß sie unterlagen, wo sein Blick und Gedanke fehlte. Nein! kein Herrscher, er nenne sich absolut oder konstitutionell, vermag ohne Beihülfe Anderer zu walten. Die Frage ist nur, wo er seine Rathgeber und Ausführenden hernehme, ob aus dem gesammten Volke oder aus irgend einem kleinen, bevorzugten Theile desselben, dem Adel oder Beamtenstande.

Friedrich Wilhelm IV. gab dem Drange seines Geistes nach geistiger Umgebung und Erhöhung Gehör. Für diesen Drang und die gewinnreichere Stellung der Berufenen fehlte die Vermittelung, welche

jene Berufenen oder Vertraute in der Nähe des Königs hätte bieten sollen. Jenen Männern gesellte sich Peter Cornelius, der Maler, zu. Einst war er Lehrer an der Malerakademie zu Düsseldorf gewesen, der preußisch geworden Stadt. Damals hatte König Ludwig von Bayern, seine hohe Begabung mit künstlerisch gebildetem Auge erkennend, den noch wenig Bekannten nach München berufen. Von da aus stellte eine ganze Reihe großer Gemälde, — die Fresken in der Glyptothek, das jüngste Gericht und andere große Wandgemälde in der Aukirche und der großen Basilika, — den Namen Cornelius an die Spitze der neuen deutschen Malerschule.

Nun war er nach Berlin berufen, das Campo santo, die Grabesstätte für die preußischen Herrscher mit Freskobildern zu schmücken. Allein dieses Camposanto war noch nicht gebaut, und ist bis heute noch nicht vollendet. Cornelius begab sich nach Italien, besonders nach Rom, um Studien und Entwürfe zu den neuen Werken zu arbeiten und einzusenden.

Zu den Vorgenannten ward noch Felix Mendelssohn berufen.

Mendelssohn hatte schon früher, und eigentlich beständig, Verlangen gehabt, sich von Berlin weg-

anders wohin zu versetzen; Berlin war ihm nicht sympathisch, so viele Verwandtschafts- und freundschaftliche Verhältnisse ihn dort hätten fesseln können. Bei Zelter's Tod (1832) ward er von der Vorsteherschaft der Singakademie eingeladen, sich um die erledigte Stelle des Direktors zu bewerben. Er mochte nicht darauf eingehen, so sehr dies auch in den Wünschen der Familie gelegen hätte. Mein Zuspruch, meine Hinweisung auf so vieles Ersprießliche, das er in dieser Stellung fördern könne, gaben die letzte Entscheidung. Er bewarb sich und — wäre nicht gewählt, so feste Zusicherung großer Stimmenmehrheit man ihm auch gegeben hatte. Nun war er erst in Düsseldorf, dann in Leipzig als Direktor angestellt worden.

Mendelssohn war von seinen Reisen nach England und dann nach Italien nicht als der wieder gekehrt, der er in der Zeit unsers innigsten Verkehrs gewesen. Als ich ihn kennen lernte, war er ganz durchdrungen von der Macht, Tiefe und Wahrheit Sebastian Bach's; wiederholt und eindringlich hatte er mir, dem die entscheidenden Werke des Meisters bis dahin unerlangbar gewesen, die Ueberlegenheit Bach's über Händel darzuthun gestrebt. Ich spreche hier in seinem und vielleicht auch meinem

damaligen Sinne; jetzt bin ich von solchem Messen der Geister gegeneinander längst und weit genug entfernt. Damals war es auch, wo Felix in seinen eigenen Arbeiten nach Wahrhaftigkeit und Treue rang. Noch sehe ich ihn mit erhitztem Antlitz bei mir eintreten, ein paarmal das Zimmer durchschreiten und zu mir sprechen: „Du! ich habe eine famose Idee! — Was sagst Du dazu? ich will eine Ouvertüre zum Sommernachtstraum schreiben.“ Ich sprach mich sehr warm dafür aus. Einige Tage später war er, der Glückliche, Freie, wieder da und brachte mir die Partitur, fertig bis zum zweiten Theile. Der Elfentanz mit den einleitenden Akkorden war so wie man ihn später kennen gelernt. Dann — ja dann folgte eine Ouvertüre, munter, lieblich bewegt, durchaus erfreulich, durchaus lobenswürdig, — nur den „Sommernachtstraum“ ward ich nicht gewahr. Treuherzig, nach Freundespflicht, sprach ich ihm das unumwunden aus. Er war betroffen, gereizt, ja verletzt und lief ohne Lebewohl von dannen. Ich mußte mir das wohl gefallen lassen und blieb einige Tage seinem Hause fern, da auch die Mutter und Fanny bei meinem letzten Besuche nach jener Unterredung mich kalt, fast feindselig empfangen hatten.

Nach wenig Tagen trat der schlanke Diener des Hauses Morgens bei mir ein und überreichte mir mit den Worten: „Ein Kompliment von Herrn Felix!“ ein Couvert. Als ich es öffnete fielen große Stücke durchrissenen Notenpapiers auf den Boden, dazu ein Zettel von Felix mit den Worten: „Du hast in Allem Recht! aber nun komm' und hilf.“ Vielleicht hatte der sehr verständnißvolle, sinnige Vater den Ausschlag gegeben; vielleicht auch hatte der junge Brausekopf sich selber zurechtgefunden.

Ich ließ es nicht an mir fehlen, eilte zu ihm und setzte ihm auseinander, daß eine solche Ouvertüre, wie mir scheine, das treue und vollständige Abbild des Dramas geben müsse, dem es als Prolog diene. Mit Feuer und unbedingter Hingebung ging er an die Arbeit. Das Wandeln der zärtlichen Paare ward wenigstens im ersten Motive (e, dis, d, cis), aus der ersten Arbeit hinübergerettet, alles Weitere neu geschaffen. Da half kein Sträuben! „'S ist zu doll! zu viel!“ schrie er, als ich auch den Rülpeln und sogar Zettel's inbrünstigem Eselsschrei ihre Stelle gewahrt wissen wollte. Es geschah; die Ouvertüre ward, wie man sie jetzt kennt. Mutter und Schwester waren versöhnt, da sie den Komponisten in höchster

Erregung und Freudigkeit umhereilen sahen. Der Vater aber erklärte vor den zahlreich Versammelten bei der ersten Aufführung in seinem Hause: die Ouvertüre sei eigentlich mehr mein Werk als Felixens. Dies war durchaus, wie sich versteht, ungegründet, nur der Ausdruck seiner Befriedigung an meinem Verhalten, vielleicht eine Genugthuung für die frühere Abwendung der Frauen. Die erste Idee und die Ausführung gehörten Felix, die Berathung war einzig meine Pflicht und mein Antheil.

Beim Scheiden vor seiner Reise nach England hatte Felix einmal zu mir sehr bewegt gesprochen: „Du! wenn das und jenes hierher gelangt, was Dir nicht recht scheint, so urtheile nicht zu schnell! ich komme wieder.“ Ich hatte die Rede nicht begriffen, sie sollte mir indeß allmälig klar werden.

In England hatte er seine C-moll-Symphonie zur Aufführung gebracht, statt der Menuett aber das Scherzo aus dem „Ottet“ eingefügt; es paßte nicht in den Charakter des Ganzen, schien ihm aber jetzt anziehender. Wie oft hatte er früher mit mir über die französische Unart gespöttelt und gelacht, fremde Sätze zu vermischen, z. B. das Scherzo der A-dur-Symphonie von Beethoven in die D-dur- zu verpflanzen! —

Bei seiner Rückkehr aus Italien brachte er eine neue Komposition mit, die „Walpurgisnacht"; Goethe selbst hatte ihm auf seinen Wunsch ein paar Verse dazu geschrieben. Ich fand die Komposition reizend, konnte aber nicht übersehen, auf welcher Unwahrhaftigkeit dieser Reiz beruhte, die freilich in dem Gedichte selbst ihren Ursprung hat, da aber unbemerkt bleibt, während die realere Tonkunst, der nur Wahrheit, nicht Vorspiegelung zu Gebote steht, die Unwahrheit an das helle Licht hervorzieht. Goethe legt bekanntlich den auf Bergeshöhen sich schaarenden Urbewohnern das, was nicht ihnen, sondern dem Christenthum gehört, — den Drang nach dem ewigen Lichte, als ihren Glauben bei, den sie gegen die „dumpfen Pfaffenchristen" zu wahren hätten. Dazu vermummen sie sich als Hexen und Kobolde. Die Erzählung davon

„Kommt mit Zacken und mit Gabeln ꝛc."

hat Mendelssohn in liebliche Chöre der Hexen ꝛc. gebracht; sein Orchester steigert sich dabei zum ausgelassensten Lärm wirklichen Spukes. Aber nun ist dieser selber heraufgeführt; daß das Ganze nur Vorspiegelung sein soll:, bringt die Musik nicht zum Ausdruck, weil sie das nicht vermag, — der Dichter konnte mit seiner Vorstellung leichtes Spiel treiben;

dem Musiker mußte dasselbe zu barem Ernste werden, und doch hatte dieser im Gedichte nicht Wurzel noch Stätte. Daher ward auch der Spuk kein wirklicher Spuk in seiner grauenhaften Macht, sondern schwebte zwischen Scherz und Wahrheit.

Die Mehrzahl der Künstler und Kunstfreunde wird solche Bedenken zu streng finden. Allein wir hatten ein ganz nahes Beispiel vor Augen, wohin es führe, wenn ein Künstler mehr dem Erfolge nachtrachtet als der treuherzigsten Wahrheit. Neben uns lebte Meyerbeer, von Friedrich Wilhelm IV. als General-Musikdirektor zur Oper berufen. Nach meiner Ueberzeugung war er an Talent allen Zeitgenossen weit überlegen. Die glänzendsten Beweise davon hatte er gerade in der Oper niedergelegt, die in ihrer Urgestalt bald verschwinden sollte: im „Feldlager in Schlesien." Hier, namentlich in den Soldatenliedern, treten Schlag auf Schlag Züge so spezifischer Wahrheit hervor,*) daß kein Komponist irgend

*) Meyerbeer hatte mich zur Generalprobe eingeladen und ich schrieb ihm, noch ganz erfreut von der Sache, ungefähr mit den obigen Ausdrücken. Denselben Tag noch kam er zu mir, seine Freude über meinen Brief auszusprechen. „Aber ich werde ihn als ein Dokument aufbewahren!" setzte er fein und bedeutsam lächelnd hinzu. Der durchaus gutmüthige, für Lob

einer Zeit glücklicher hätte treffen können. Diesem Talente kam vollendete künstlerische und humanistische Bildung zu Hülfe. Aber wie weit fiel er von dem ab, was er der Kunst mit solchen Gaben hätte sein können! Statt seiner Aufgabe treu zu bleiben, wollte er Allen Alles geben, und so überlud er und störte Eins durch das Andere. Er war Deutscher, Italiener und Franzose zugleich; er sprach, jetzt wahrhaftiger Geist zum Geiste, — jetzt dachte er darauf, dieser Sängerin, jenem Instrumentisten dienstfertig zu sein, oder der Schaulust der Menge den absonderlichsten und buntest-gemischten Anblick zu spenden. — Auch er gehörte der falschen und frivolen Restauratipnsperiode an, deren Nachwirkungen Mendelssohn nicht erreicht haben.

Jetzt, in Berlin angelangt, schrieb Mendelssohn auf Anregung des Königs die Musik zu Sophokles Antigone. Sollte dies einmal geschehn,

---

und Tadel aber allzu empfindliche Mann wußte wohl, daß ich mit seiner Richtung im Ganzen nicht einverstanden sein konnte. Er hielt für gerathen, mich gleichsam beim Worte zu nehmen. Denn wie sehr es mir mit den Aeußerungen über das Charakteristische Ernst war, wie ich gewiß nichts aussprach, was in meiner Ueberzeugung nicht bleibend Wurzel gefaßt hatte, das war ihm nicht klar.

so konnte es kaum besser ausgeführt werden, als hier. Mendelssohn schloß sich dabei ohne antiquarische Verirrungen der Schreibweise Gluck's an. Wiederum muß ausgesprochen werden, daß das Verlangen des Königs nicht bemäkelt werden kann; nicht er, aber der Musiker hatte zu erwägen, ob die Aufgabe mit dem Wesen unsrer modernen Tonkunst — und unsrer Bühne und Lebensrichtung — vereinbar sei, oder sie zu Unzulänglichkeit und Unwahrheit hinabzwinge. Dies auszusprechen hatte Mendelssohn dem Könige gegenüber nicht über sich vermocht.

Wie man sich auch hierüber entscheide, weder diese vereinzelte Thätigkeit, noch einige Kompositionen für den Domchor boten Anhalt für eine bleibende Stellung Mendelssohn's in Berlin. Man hatte ihn aber berufen und nun erst entstand die Frage, was mit ihm werden solle. Eigenthümliche Vorschläge wurden amtlich ihm gemacht. Er sollte Kirchenmusiken aufführen; aber wo? zu welchem Zwecke? — Er sollte Musikfeste einrichten. — Er sollte ein Konservatorium gründen. Als er mir dies und Anderes erzählte, suchte ich ihn für den letzten Vorschlag, den einzig haltbaren, zu bestimmen. Allein gerade von ihm wollte er durchaus nichts hören. „Da ist der . . . . und

der . . . . und . . . .; mit ihnen kann ich nicht zusammengehn, unsre Wege liegen weit von einander, und verdrängen mag ich sie nicht." Vergebens suchte ich zu beweisen, daß man Jeden an seiner Stelle verwenden könne. Vergebens machte ich ihm halb scherzhaft halb ernsthaft bemerklich: nach seiner Auffassung bleibe nur ein Drittes übrig, das Aussterben jener Männer abzuwarten; bis dahin aber würden sie Nachfolger in demselben Sinne auf- oder herangezogen haben. Alles war fruchtlos, Mendelssohn kehrte nach Leipzig in seinen dortigen Wirkungskreis zurück.

Diese Dinge waren vorübergeflossen. Der Mose war mit Unterstützung des Königs hier zur Aufführung gekommen.

Da erhielt ich unerwartet die Auffoderung, mich am . . . Morgens um . . . zur Audienz beim Könige zu melden. Da der König die Aufführung befördert, ihr aber, durch seine schnell nöthig gewordene Abreise nach Palermo gehindert, nicht hatte beiwohnen können, so nahm ich an, er habe die Absicht mir ein paar gütige Worte zu sagen.

Zu bestimmter Zeit trat ich in das Vorzimmer. Der diensthabende Flügel-Adjutant lud mich ein bei

ihm zu verziehen; jetzt habe Graf Stollberg Vortrag, dann warte ein Zweiter und Dritter, dann könne er mich melden. Eben hörte man die Wagen des Königs und der Königin vorfahren; der Adjutant erzählte mir, daß die Audienzen heute seit frühem Morgen dauerten und die Majestäten im Begriff seien, nach den und den Ausstellungen, zuletzt aber zum Diner nach Charlottenburg zu fahren. In ganz guter Meinung, freilich mit der Naivetät eines in diesen Sphären ziemlich Unerfahrenen fragte ich: ob es nicht angemessener sei, an einem andern Tage wiederzukommen. „Das kann ich durchaus nicht verantworten," lautete die Erwiederung. Ich blieb. Indem öffnete sich die Thür nach dem Audienzzimmer und der letzte Vortragende trat heraus. Ich schritt wohlgemuth auf die Thür los, um keinen Augenblick zu verzögern; der Adjutant aber hielt mich zurück: wir müßten erst den Befehl erwarten. Bald darauf trat er selber in das Audienzzimmer.

Nicht lange, so ertönte von innen die Stimme des Königs mit einem lauten „Herr Marx!" Ich trat sogleich ein und fand mich nahe vor dem Monarchen, der an seiner langen Arbeitstafel lehnte. Ich erwartete ein Wort in Bezug auf den Mose.

Statt dessen sprach der König: Ich habe von ihren Ideen über Verbesserung des Musikwesens gehört. Tragen sie mir vor!

Immer noch von der Voraussetzung geleitet, der König habe nur die Absicht, sich mir huldvoll zu erweisen und jene Frage habe keine ernstlichere Bedeutung, übrigens unterrichtet von der drängenden Zeit der Ausfahrt, begann ich eine leicht überhingehende Aeußerung, ward aber alsbald von den Worten des Königs unterbrochen: „Nein! halten sie mir gründlichen Vortrag.“ Nun wohl, dachte ich, das kann geschehn. Ich begann, gedrängt, aber ausführlich meine Gedanken zu entwickeln. Der König hörte aufmerksam und antheilvoll zu, unterbrach mich mehrmals mit Fragen, — und ich kann nicht leugnen, daß ich, vom Gegenstande ganz erfüllt und von der Bedeutung des Augenblicks erhoben, auch ihn unterbrochen habe; aus der formalen Audienz war unversehens eine lebensvolle Unterredung geworden.

Die Audienz währte, wie ich nachher erfuhr, nahe an zwei Stunden. Nie habe ich bei irgend einem Minister oder Rathe so tiefe und blitzschnelle Verständniß, so beseelendes Eingehn gefunden. Der König sprach seine Befriedigung und den Entschluß

aus, den ihm entwickelten Plan in's Leben gehen zu lassen; die für das Musikwesen vorhandenen Mittel sollten dafür benutzt werden; er selbst wolle aus seiner Kasse jährlich die Summe von 3000—4000 Thalern hinzufügen. „Gehen sie," waren seine letzten Worte, „zu Geheimrath von Massow, mit ihm das Nähere zu besprechen; sie werden ihn sehr affable und mit der Musik wohlvertraut finden." Ich entfernte mich, höchst überrascht, aber eben so dankerfüllt.

Früh am folgenden Tage fand sich bei mir ein Jäger ein mit der Bestellung, Graf Redern lasse bei mir anfragen, wann er mich sprechen könne. Ich fragte den Jäger: Sie kommen von Excellenz Massow? „Nein, von Excellenz Redern." Ich ließ zurücksagen, daß ich sogleich meinen Besuch machen würde.

Nicht lange, so brachte mir ein Militairgensd'arm eine große Zuschrift vom General von Thile. Derselbe, damals Minister ohne Portefeuille, ersuchte mich um kurze Mittheilung dessen, was ich dem Könige vorgetragen. Ich sandte sie und begab mich zu Graf Redern, mit dem ich schon in der Kommission über die königstädtische Theaterangelegenheit bekannt worden war. Er eröffnete mir, der König habe

ihn beauftragt, die von mir angeregten musikalischen Angelegenheiten näher mit mir zu erörtern. Er war also an die Stelle Massow's getreten, mit dem ich nicht weiter in Beziehung kam.

So schien also diese so lebhaft begonnene Angelegenheit im besten Gange zu sein; nach der königlichen Genehmigung schienen die eifrig angeknüpften Unterhandlungen, mir wenigstens, darauf hinzudeuten.

„Nun? und weiter?" —

Weiter nichts.

Damit war die Sache zu Ende, als wäre Alles ein Traum gewesen. Ob sich von irgend einer Seite her Widerspruch erhoben? ob der König sich von wichtigeren Angelegenheiten abziehn lassen, ich weiß es nicht. Nicht lange nachher traten die Bewegungen des Jahres 1848 ein und nahmen die Aufmerksamkeit Aller ausschließlich für sich in Anspruch.

Was hatte aber zu der königlichen Auffoderung, ihm meine Idee vorzutragen, Anlaß gegeben? Von mir war das nicht ausgegangen; ich weiß auch nicht, von wem eigentlich. Möglicherweise hatte der verstorbene Großherzog von Mecklenburg-Strelitz die Anregung gegeben. Er hatte mehrere seiner Seminarlehrer mir zugesandt, um in der Komposition unter-

richtet zu werden; zu gleichem Zwecke hatte sich sein Kammerherr, der geistvolle Karl von Oertzen, längere Zeit bei mir in Berlin aufgehalten. Dann hatte ich den Mose in Strelitz aufgeführt und für das Volksschulfest eine Musik geschrieben. Bei diesen Gelegenheiten war ich um meine Absichten und Pläne befragt worden und hatte besonders vor und nach einem Mahle im Schweizerhäuschen, zu welchem der Großherzog nur Oertzen und mich geladen, und in seinem leichten Jagdwagen durch die herrlichen Buchenwaldungen selbst hingeführt hatte, dem sehr musikliebenden Herrn meine Ansichten dargelegt. Ob hiervon etwas an den König gelangt, weiß ich, wie gesagt, nicht.

Wem gelingt es? trübe Frage,

. . . . . ." Goethe.

Was aber hatte ich dem Könige vorgetragen?

Angeknüpft hatte ich an den Domchor, den der König nicht lange vorher gegründet hatte. Nach dem Anerkennenden, was die Leistungen dieses vortrefflichen Chors jedem über ihn Sprechenden abgewinnen mußten, hatte ich gewagt, die Alternative auszusprechen: Wenn Kirchenmusik in unsere evangelische Kirche nicht gehöre, so sei sie auch in der von König und Hof besuchten unzulässig; gehöre aber Kirchenmusik in die evangelische Kirche, — wie denn nach dem Vorgang der Mutterkirche die lutherische stets danach getrachtet. sie zu gewinnen und festzuhalten, — so habe die letzte, ärmste Kirche der Monarchie mit der Hofkirche gleiches Recht, oder vielmehr Bedürfniß und Pflicht, sich damit auszustatten.

Dies war der erste Gedanke, den ich vortrug, und er weckte sogleich die Aufmerksamkeit des Königs. Natürlich fügte ich gleich hinzu, daß kein Staat hinlängliche Mittel in seinem Vermögen habe, diesem Anspruche zu genügen. Was Bedürfniß des ganzen Volks sei, das könne nur unmittelbar vom Volke selbst erwirkt werden. Mit verhältnißmäßig geringer Hülfe von Seiten des Staats müsse jede Gemeinde aus eigenen Mittel wenigstens das wichtigste und unentbehrlichste Element für Kirchenmusik herstellen: einen Singchors und zwar nicht einen Chor von bezahlten oder gemietheten Sängern, sondern aus Mitgliedern der Gemeinde selber gebildet. Allerdings würden die verschiednen Chöre je nach dem Vermögen und Bildungsstande der Gemeinden auf verschiednen Stufen der Leistungsfähigkeit sich zeigen. Aber dieser Stufenleiter entspräche die große Stufenleiter aller Formen der Kirchenmusik, von den einfachsten Responsorien und Chorälen bis hinauf zu den großen Passionen und Oratorien, die, wie ehedem, an den hohen Kirchenfesten ihre Stelle im Gottesdienst selber einnähmen.

Das Mittel, diese Chöre in's Leben zu rufen, sei eine Methode, die zu den Quellen des musikalischen Lebens hinabstiege und von da aus Verständniß und

Geschick stufenweis bis zu den höchsten und verwickeltsten Aufgaben emporleitete. Dazu bedürfe es aber auch überall befähigter und bereitwilliger Lehrer und Leiter.

Die Methode lag, dem Wesen nach begründet, in meiner damals schon weit verbreiteten Kompositionslehre vor; ich ließ dazu und zu der allgemeinen Methodik (Musik des 19. Jahrhunderts) meine „Chorschule," jedoch lange nach jenen Tagen folgen, hatte sie indeß schon vor jener Zeit mehrfach praktisch erprobt.

Waren die Chöre und ihre Leiter gefunden, so konnte auch die Volksmusik nach allen Lebensrichtungen bereichert und erhoben werden; der Naturgesang und das einstimmige Lied blieben unangetastet, aber man konnte nach Lust und Bedürfniß über sie hinausschreiten.

Dieser Volksgesang mit Inbegriff des Chorgesangs schien mir (und scheint mir noch jetzt) die wahre Volksmusik, wenigstens für uns Deutsche.

Zur Erziehung der Lehrer und Leiter sollte ein Konservatorium gegründet werden. Für Anstellung und Förderung aller Musikbeamten, selbst für Beeinflussung der Privatlehrer zu Gunsten edlerer Bil-

dung — und zwar ohne Beeinträchtigung ihrer Lehrfreiheit — war das Erfoderliche vorgesehen. Bruchstücke (aber nichts als solche) wurden später in meiner Denkschrift über Organisation des Musikwesens veröffentlicht. Der Gedanke war mein erarbeitetes Eigenthum; die Verwirklichung — hing nicht von mir ab.

Nachwort statt des Vorworts.

Die vorliegenden Blätter sind zu Ende des Jahres 1864 entstanden, und zwar in einem seltsamen Momente meines Lebens.

Im Begriff, meine Musikgeschichte und Musikwissenschaft nach mehr als dreißigjähriger Vorarbeit abzufassen, ward ich von nervöser Krankhaftigkeit, der Folge überhäufter Arbeiten und eines Lebens voll innerer Stürme, ergriffen, und an der Vollendung jener Werke einstweilen, so versichern die zur Berathung gezogenen Aerzte einstimmig, gehindert.

Was in Gestalt schweren Unglücks auftrat, sollte sich mir sofort als Wohlthat enthüllen. In der unfreiwilligen Mußezeit erweiterten und vertieften sich meine Ansichten und Gedanken so wesentlich, daß ich, wenn jene Werke jetzt so vor mir lägen, wie ich sie

bis zur Unterbrechung im Geiste getragen, mich von ihnen durchaus unbefriedigt abwenden müßte.

In der stillen Einkehr in mich selbst, tauchten nach einander die Bilder meiner Vergangenheit so scharf gezeichnet und in lebendiger Färbung in meiner Seele auf, daß ich mein Leben gleichsam zum zweiten Male durchlebte. Zunächst wollte ich es für die Erinnerung der Meinen und meiner Freunde aufgezeichnet wissen. Dann aber ward ich von diesen auf den Gedanken geleitet: es könne, was ich erlebt, auch in weitern Kreisen Anklang finden.

Verlangenvoll, aber gänzlich unbekümmert, harre ich nun des Tages, der mich zu jenen Arbeiten, den höchsten Aufgaben meiner wissenschaftlichen Laufbahn zurückführen wird. Unbekümmert! — denn im eignen Leben, wie in jedem Lebenslauf, der mir zu klarer Erkenntniß gekommen, habe ich gelernt, daß Niemand stirbt, er habe denn die ihm zugewiesene Aufgabe vollbracht; so habe ich bereits an Beethoven und Gluck nachzuweisen getrachtet. Sind nun jene Werke für die Welt von Bedeutung, so werde ich leben und sie schreiben. Sterbe ich zuvor, so war ihre Vollendung nicht geboten.

Die aber dem grausenvollen Dräuen der Krank-

heit, welche anfangs den Anschein des Erblindens um mich verbreitete, schützend entgegengetreten, unter dem einsichtsvollen und freundschaftlich treuen Rath trefflicher Aerzte, das war meine Therese. Denn die Liebe des Weibes langt hinauf zum Himmel und bebt nicht zurück vor den Schrecken der Hölle, wenn es gilt, den Gatten zu laben und zu erretten.

Berlin, am 4. März 1865.

Adolf Bernhard Marx.

Musikalische Werke von Adolf Bernhard Marx.

Bei **Otto Janke** in Berlin ist erschienen:

Ludwig van Beethoven's
Leben und Schaffen.

Von

A. B. Marx.

Zweite durchweg veränderte, vermehrte und umgearbeitete Auflage.

Zwei Bände groß 8. Eleg. geh. Preis 4 Thlr.

Das Leben des Mannes sind seine Thaten, des Künstlers seine Schöpfungen. Die äußerlichen Vorgänge, Zustände, Verhältnisse sind nur Träger und allerdings Bedingungen jenes eigentlichen Lebens: sie können an sich unbedeutend erscheinen, ja, bei Männern geistiger That können sie kaum anders, da der innerlichen Arbeit nicht Wechsel und Bewegung, sondern Einfachheit und Stille des äußerlichen Daseins gemäß sind. Bei wem aber wäre dies zutreffender, als bei dem Tondichter, dem nicht blos das Schaffen ein innerlicher Vorgang ist, sondern auch der Gegenstand des Schaffens? Dem Maler bietet sich die schaubare Welt rings umher mit ihrer beseligten Gestaltenfülle, mit ihrem Licht- und Farbenzauberspiel als Stoff seines Schaffens; der Musiker muß diese Welt in sein Innerstes hineinnehmen, um aus ihm heraus sie neubeseelt wiederzugebären.

So war es Nothwendigkeit, daß das Leben des innerlichsten Tondichters, Beethoven's, nach außen sich am stillsten und einfachsten gestaltete; nicht jene bunten Reisebilder hat es aufzuweisen, die Händels und Mozarts Jugend in Italien, Frankreich, England erheiterten, nicht den Kampf zweier Volks- und Kunstprincipe, der um Glucks hohe That die geistreichsten Köpfe Frankreichs gegen einander schaarte, seine Spaltung, noch heut unentschieden, in den Hof und das königliche Paar hineinriß. Nicht jenen behagens- oder schimmervollen Ueberfluß kennt es, in dem Spätere geboren wurden, oder den Andere zu erwarten oder zu genießen verstanden. In unscheinbarer Enge begann Beethoven seinen Siegeslauf. Besitzlos in die Welt hinaustretend, unerzogen für die Welt, lernte er nicht, zu besitzen und sich ein sicher freies Dasein zu bauen. Damit seine Sendung sich vollziehe, mußte noch ein unheimlich Geschick in den inneren Organismus zerstörend eingreifen, die feste Stille, Einsamkeit von innen heraus um ihn her auszubreiten.

Schließt nun dieses äußerlich so einfache, oft so getrübte Leben eine Fülle geistiger Anschauungen und Thaten in sich, vollbringt die Tonkunst in ihm einen jener Momente, in denen das Alte sich vollends und aus ihm die neue Idee verklärend emporschwebt: so darf man voraussehen, das auch das an sich Unscheinbare, vom Geistesstrahl getroffen und durchdrungen, seine wahre Bedeutung und Würdigkeit empfangen wird.

Aber Niemand konnte wohl mehr dazu berufen sein, als Bernhard Marx, den großen Künstler Beethoven und seine Werke zu beurtheilen und uns ein wahres Lebensbild desselben vor Augen zu führen. Nur eine solche Capacität war im Stande, den Genius eines solchen Künstlers nebst allen seinen Gebilden im rechten Lichte zu erforschen.

Gluck und die Oper.

Von

Adolf Bernhard Marx.

Mit dem wohlgetroffenen Portrait Glucks, Autographen und vielen Musikbeilagen.

Zwei Bände. Eleg. geh. 5 Thlr. 10 Sgr.

Der Plan des berühmten Verf. der „Compositionslehre", seinem Werke über Beethoven ein ähnliches über Gluck's Leben, Schaffen und Wirken anzureihen, darf als ein überaus glücklicher Wurf bezeichnet werden. Es ist sicherlich keine äußerliche, rein zufällige Erscheinung, sondern dieselbe muß auf tiefinnerliche Berechtigung gegründet sein, wenn gegenüber dem Streben nach Neuem, Originellem oder Pikantem nicht nur die Mehrzahl der eigentlichen Kunstjünger nur fester an den Offenbarungen eines Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven festhält, sondern wenn auch die große Masse der bloßen Freunde der Musik — dieser geistigsten der Künste — sich immer wieder mit Genuß und Erbauung zu den ewig jugendfrischen Werken jener unsterblichen Meister hinwendet. Sind es denn die von ihren Schöpfern abgelösten Werke allein, aus denen sich diese Erscheinung erklärt, oder liegt auch in dem sonstigen Denken und Empfinden jener Männer, ihrem ganzen innern Leben, selbst ihren äußern Schicksalen ein geheimnißvoller Zug verborgen, der uns zu ihnen drängt? Wohl Keiner wird diese Frage genügender beantworten können, als gerade Marx, dem die seltene Gabe verliehen, das Selbst-Erkannte, Selbst-Erfaßte in einer Weise auch Andern zu eigen zu machen, die uns mit der angenehmsten Unterhaltung zugleich die gediegenste Belehrung zu Theil werden läßt. Und welche Fundgrube für solche bisher ungenutzt gelassenen Schätze

bietet jener eine Name „Gluck“ dar! Er ist einer der fünf Größen, die die Welt der Musik regieren, einer der Drei, die Deutschland ausgesandt, um zu vollbringen, was die andern Völker — Italien, Frankreich, England — vergebens angestrebt, einer der seltenen Kernmänner, die sich aus niederm Ursprung und fesselnder Dürftigkeit zur glänzenden Höhe des Daseins und Wirkens emporgerungen, der auf seiner weiten Kreisbahn fast mit allen Größen seiner Zeit in Beziehung tritt: mit Maria Theresia und Marie Antoinette, Rousseau, mit Händel und Klopstock, mit den italienischen, deutschen, französischen Künstlern. Durch seine Reisen, sein Wirken ist Gluck mit den Kulturvölkern von Italien, Frankreich, Deutschland und England in die vielfältigsten Berührungen gekommen und sein Leben giebt somit ein kulturhistorisches Bild ab, in dem die Physiognomien der Völker sprechend und bedeutungsvoll hervortreten.

Dieses Bild rollt Marx uns in seinem neuen Werke auf, hier mit fesselnden Zügen den Menschen zeichnend, dort uns die Seele des Künstlers zum Verständniß bringend, hier uns eine weite Aussicht auf eine bedeutungsvolle Vergangenheit von Ländern und Völkern eröffnend, dort uns in die stille Werkstätte einführend, wo ein hehrer Menschengeist an seiner Unsterblichkeit schafft, wer sollte dem begeisterten Führer nicht gerne folgen auf dieser Wanderung? — — Das Werk ist von einer seltenen Reichhaltigkeit des Stoffes wie der geistigen Auffassung desselben. Die seit einem Jahrhundert in lebendigster Frische fortwirkenden Geistesprodukte jenes eigenthümlichen Künstlers, seine ernsten, wie die fast unbekannten komischen Opern u. s. w. kommen hier zur möglichsten, durch zahlreiche Mittheilungen illustrirten Anschauung, — Mittheilungen, die noch heut ein künstlerisches, nicht blos historisches Interesse haben. Der Verfasser zeigt uns, wie Gluck einer der sehr wenigen Künstler ist, die Träger einer Idee genannt werden dürfen; wie er kraft dieser Idee gewissermaßen den Mittelpunkt bildet

der Oper, oder vielmehr des Drama's, das die Musik zu seiner Sprache nimmt, den Mittelpunkt der geschichtlichen Entwickelung von den alten Griechen (Aeschylus) bis auf unsere Tage. Natürlich muß sich so seiner Geschichte die lebendige Einsicht in die italienische und französische Oper und die bedeutendsten Künstler einfügen, sowie die Einwirkung Gluck's auf die deutsche Oper, namentlich auf Mozart, zur Anschauung kommen; und wenn Betheiligung an der Oper, wahre Bildung für Musik ohne Gluck nicht denkbar sind, so steht nicht minder fest, daß er zur Erörterung der tiefsten Kunstfragen und ihrer Auffassung mehr als ein anderer Künstler beigetragen und Gelegenheit dazu gegeben hat.

Anleitung

zum

Vortrag Beethoven'scher Clavierwerke.

Von

A. B. Marx.

Gr. 8. Eleg. geh. Preis 1 Thlr.

In Nr. 43 des Jahres 1863 sagt die „Europa" über dies vortreffliche Werk:

In einem Anhang zu seiner Biographie Beethovens gab Professor Marx „Einige Bemerkungen über Studium und Vortrag der Beethoven'schen Clavierwerke." Aber auf dem dort beschränkten Raum konnte Befriedigendes nicht geleistet werden. Und so hat der Verfasser den Gegenstand in dem vorliegenden selbstständigen Werkchen aus-

führlicher behandelt. Es enthält drei Abschnitte: 1) Einleitende Betrachtungen: die Leser des Buchs; was das Buch bringt; Lehrwege; Vorbildung. 2) Allgemeine Bemerkungen: Beethovens Instrument; Beethovens Fingersatz; die Spielart für Beethoven; Beethovens Melodie; Beethovens Begleitung: Zeitmaß und Taktmaß; Form des Studiums. 3) Einführung in die einzelnen Werke. In diesem letzten Abschnitt werden nun 20 Sonaten des großen Meisters ausführlicher betrachtet und in allen Beziehungen zum technisch und ästhetisch vollkommenen Vortrag entwickelt. Des Verfassers Darstellungsweise ist bekannt. Er liebt eine blühende, volltönende Sprache, die sich wohl auch einmal bis in die Phrase verliert, und eigentlich in Lehrbüchern als ein überflüssiger Luxus erscheint. Davon abgesehen, weiß man aber auch, daß er es mit allen Aufgaben, die er sich stellt, aufs ernstlichste meint, sie scharf und von allen Seiten betrachtet, untersucht, durchdenkt, und als Resultat dem Leser immer eine Reihe trefflicher, lehrreicher und nützlicher Bemerkungen darbietet. Wir empfehlen das anregende Werkchen nicht nur allen Freunden der Beethoven'schen Muse, sondern überhaupt allen ausübenden Künstlern und Dilettanten, welche die Tonstücke technisch vollkommen und im Geiste ihrer Schöpfer vortragen wollen.

Allgemeine Musiklehre.

Ein Hülfsbuch für Lehrer und Lernende in jedem Zweige musikalischer Unterweisung,

von

Adolph Bernhard Marx,

Professor und Doktor der Musik, auch Musikdirektor
an der Friedrich-Wilhelm-Universität in Berlin.

Königl. Bibliothek Berlin

Leipzig, 1839.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

Den Eltern

derer, die in Musik unterwiesen werden sollen,

theilnehmend gewidmet

vom Verfasser.

Allgemeine Inhaltsanzeige.

Seite

Einleitung. Uebersicht des Musikgebiets und der Aufgabe der allgemeinen Musiklehre 1

Erste Abtheilung. Die Tonlehre 9

Erster Abschnitt. Das Tonsystem 11

Zweiter Abschnitt. Das Notensystem 15

Dritter Abschnitt. Erleichterungen bei der Notenschrift 24

Vierter Abschnitt. Erhöhung und Erniedrigung 30

A. Erhöhung.

B. Erniedrigung 31

C. Das Widerrufungszeichen 32

D. Doppel-Erhöhung und Doppel-Erniedrigung.

Fünfter Abschnitt. Messung der Tonverhältnisse 37

Sechster Abschnitt. Die Tongeschlechte 46

Siebenter Abschnitt. Die Tonarten 49

Achter Abschnitt. Zusammenfassung aller Tonarten 52

A. Die Durtonarten.

B. Die Molltonarten 57

Neunter Abschnitt. Nähere Betrachtung der Tonarten 58

A. Die Vorzeichnung.

1. Die Durtonarten.

2. Die Molltonarten 60

B. Hauptpunkte der Tonarten 63

C. Verwandtschaft der Tonarten 64

1. Verwandtschaft der Durtonarten.

2. Verwandtschaft der Paralleltöne 65

3. Verwandtschaft der Molltöne mit ihren Durtönen und unter einander 66

Anhang. Von den Kirchentönen 68

Zweite Abtheilung. Die Rhythmik 71

Erster Abschnitt. Die Geltung der Töne 73

A. Geltung durch die Zweitheiligkeit bestimmt.

B. Geltung durch die Dreitheiligkeit bestimmt 77

C. Gemischte Geltungsgruppen 79

D. Willkührlichere Gruppen 80

Zweiter Abschnitt. Die Pausen 82

Seite.

Dritter Abschnitt. Die unbestimmtern Geltungszeichen..... 84
1. Das Staccato.
2. Das Legato..... 85
Vierter Abschnitt. Das Tempo..... 87
Anhang. Der Chronometer..... 91
Fünfter Abschnitt. Die Taktordnungen..... 94
Sechster Abschnitt. Die Taktarten..... 97
Siebenter Abschnitt. Takteinrichtung und Takteintheilung..... 103
Achter Abschnitt. Ausnahmsweise Gestaltungen..... 113
1. Der Auftakt.
2. Unregelmässige Takte..... 114
3. Gemischte Taktarten und Geltungen.
Neunter Abschnitt. Chromatische Zeichen innerhalb des Taktes. 116
Zehnter Abschnitt. Die Accente..... 118
1. Accentuation der Takttheile.
2. Accentuation der Taktglieder..... 119
Schlussbemerkung..... 122

Dritte Abtheilung. Die Organik..... 123
Erster Abschnitt. Uebersicht der Organik..... 125
Zweiter Abschnitt. Die Vokalmusik..... 130
A. Die menschliche Stimme.
B. Die Sprache..... 133
Dritter Abschnitt. Die Saiteninstrumente..... 135
Vierter Abschnitt. Die Streichinstrumente..... 138
Fünfter Abschnitt. Die Rohrinstrumente..... 141
Sechster Abschnitt. Die Blechinstrumente..... 145
Siebenter Abschnitt. Die Orgel..... 148
Achter Abschnitt. Die Schlaginstrumente..... 152
Neunter Abschnitt. Die Partitur..... 153
Anhang. Die Reibungsinstrumente..... 162

Vierte Abtheilung. Die Elementarformen..... 163
Erster Abschnitt. Die Grundlagen der Melodie..... 165
A. Die Tonfolge.
B. Die Rhythmik..... 167
Zweiter Abschnitt. Die Grundformen..... 169
1. Der Gang.
2. Der Satz..... 170
3. Die Periode..... 171
Dritter Abschnitt. Grössere rhythmische Anordnung..... 173
Vierter Abschnitt. Besondre melodische Manieren..... 180
Fünfter Abschnitt. Einleitung in die Harmonie..... 185
Sechster Abschnitt. Die wichtigsten Akkorde in Dur und Moll. 188
Siebenter Abschnitt. Der Gebrauch der Akkorde..... 193
1. Verdopplung.
2. Auslassung.

Seite.

3. Versetzung 194
4. Umkehrung 195
5. Enge und weite Lage 197
6. Verbindung.
   a. Zusammenhang 198
   b. Verbotne Fortschreitungen.
   c. Bestimmte Auflösungen 199
7. Der Schluss 200
8. Das Präludium 202

Achter Abschnitt. Die Modulation 204
A. Gesetz der Modulation.
B. Mittel der Modulation 205

Neunter Abschnitt. Die Bewegung der Stimmen in den Akkorden. 209
1. Bewegung innerhalb eines Akkordes.
2. Gleichzeitige Bewegung in den Akkorden 210
3. Ungleichzeitige Bewegung in den Akkorden.
   a. Der Vorhalt.
   b. Der vorausgenommene Ton 211
   c. Der liegenbleibende Ton.
4. Bewegung zwischen den Akkorden 212

Zehnter Abschnitt. Die Bezifferung 217

Fünfte Abtheilung. Die Kunstformen 223

Erster Abschnitt. Allgemeine Betrachtung der Kunstformen 225

Zweiter Abschnitt. Formunterschiede der Stimmführung 227

Dritter Abschnitt. Die polyphonen Formen 232
1. Die Figuration.
2. Die Fuge 235
3. Der Kanon 239

Vierter Abschnitt. Die homophonen und gemischten Formen 243
1. Die Liedform.
2. Die Rondoform 244
3. Die Sonatenform 245

Fünfter Abschnitt. Die besondern Formen der Instrumentalmusik. 248
1. Die Sonate.
2. Die Ouverture 249
3. Die Symphonie.
4. Das Konzert 250
5. Die Fantasie.

Sechster Abschnitt. Die besondern Formen der Vokalmusik 251
1. Das Recitativ.
2. Die Arie.
3. Der Chor 252
4. Die Kantate 253
5. Das Finale.

Seite.

Siebenter Abschnitt. Musik in Verbindung mit andern Produktionen 254
1. Das Ballet.
2. Das Melodrama..... 255
3. Das Schauspiel mit Musik.
4. Die Oper.

Sechste Abtheilung. Der kunstgemässe Vortrag..... 259
Erster Abschnitt. Allgemeine Begriffe vom Vortrag..... 261
Zweiter Abschnitt. Der Sinn der Kunstgestalten..... 271
A. Der Rhythmus..... 272
1. Die Bewegung.
2. Der Accent..... 273
B. Das Tonwesen 276
1. Die Art der Tonbewegung.
2. Die Intervalle..... 277
3. Die Akkorde..... 279
4. Die Tongeschlechte 281
5. Die Tonarten.
Anhang.
Dritter Abschnitt. Der Sinn der Kunstformen..... 283
Vierter Abschnitt. Auffassung und Vortrag bestimmter Werke. 286
Fünfter Abschnitt. Gemeinsame Ausführung..... 292
Anhang. Das Partituspiel..... 296

Siebente Abtheilung. Musikbildung und Musikunterweisung.... 303
Erster Abschnitt. Ein Blick auf den gegenwärtigen Musikzustand. 305
Zweiter Abschnitt. Der rechte Zielpunkt und das rechte Mittel. 312
Dritter Abschnitt. Anlage. Beruf zur Musik..... 317
Vierter Abschnitt. Entwickelung der Anlagen..... 324
Fünfter Abschnitt. Gegenstände musikalischer Unterweisung und ihre Zeit..... 333
Sechster Abschnitt. Lehrer und Lehrmethode..... 344

Einleitung.

Uebersicht des Musikgebiets und der Aufgabe der allgemeinen Musiklehre.

Die allgemeine Musiklehre ist bestimmt, jedem, der sich in irgend einer Weise — als Sänger oder Spieler eines Instruments, als Komponist oder Lehrer — gründlich mit der Musik*) beschäftigen will, die erfoderlichen allgemeinen Kenntnisse und Anweisungen zu ertheilen, und ihn von Anfang an soweit zu unterrichten, dass er zu dem besondern Fache, dem er sich widmet, vollkommen vorbereitet und ausgerüstet ist. Sie ist also die für jeden Musik-Uebenden nöthige Elementarschule, von der aus, oder neben der nun der Eine Gesang, der Andre Instrumentenspiel, ein Dritter die Komposition u. s. w. üben und studiren, die aber keiner von ihnen allen entbehren kann. — Da sie einmal den Karakter einer allgemein nothwendigen Unterweisung hat, so wollen wir sie zur Mittheilung einiger besondern Kenntnisse (z. B. vom Partiturlesen und Spielen) benutzen, die zwar nicht jedem Musiker unentbehrlich, wohl aber vielen erwünscht, und nirgends besser zu stellen sind, als hier.

Die allgemeine Musiklehre ist nicht blos für wissenschaftlich Strebende, sondern für alle Musik-Uebende bestimmt, und soll für Alle die Elementarkenntnisse vollständig, von Anfang aus, ertheilen. Wir wollen also nichts voraussetzen, als was jedem schon aus der täglichen Umgebung bekannt ist, oder jeder sogleich selbst wahrnehmen kann. Hiermit ist ausgesprochen, dass unsere Lehre eine praktische sein soll. Ihre wissenschaftliche Begründung ge-

*) Musik hat ihren Namen aus uralter Zeit von den Griechen erhalten, die darunter alle musischen Künste, denen die Musen vorstehen, mithin die höhere geistige Ausbildung (im Gegensatze zu den gymnastischen Künsten oder den einem Freien anständigen Leibesübungen) verstanden. Uns Neuern gilt bekanntlich dieser früher so umfassende Name ausschliesslich für die Tonkunst, die vornehmlich durch Töne und Tonverbindung — dabei aber auch durch das Element des Klanges und den Rhythmus wirkende Kunst.

hört der Musikwissenschaft an; auf sie kann hier nur in einigen Stücken hingedeutet werden, und auch dies nur, um Grundbegriffe etwas fester und bestimmter, als durch blose Beschreibung und Anschauung möglich ist, hinzustellen.

Wollen wir nun hier die allgemeinen Musikkenntnisse aufsammeln, so drängt es uns, vor Allem zu erfahren, welcherlei Kenntnisse dies sind, über welche Gegenstände wir uns zu unterrichten haben? — Ueber alles zur Musik im Allgemeinen Gehörige. Betrachten wir also die Musik, wie wir sie überall vor uns haben.

Wir wissen, dass Musik zunächst auf unser Gehör wirkt. Alles was wir hören, wollen wir mit dem allgemeinen Namen

Schall

bezeichnen, gleichviel, wie das Hörbare auf uns wirkt, ob der Schall ein lauter oder leiser, ein angenehmer oder widriger u. s. w. ist.

Wir sehen ferner, dass Musik sowohl mit menschlichen Stimmen, als mit Instrumenten mancherlei Art — Flöten, Trompeten, Violinen, Fagotts u. s. w. — gemacht wird. Jeder weiss, dass diese verschiednen Instrumente sich durch die Weise ihres Schalles von einander unterscheiden. Die Flöte spricht uns sanft, weich, fliessend an, die Trompete erschallt heftiger, gedrungen, schmetternd u. s. w. Wir wollen diese die verschiednen Schalle unterscheidende Eigenschaft

Klang

nennen, — hätten also zuvor sagen müssen: der Klang der Flöte ist sanft, die Trompete klingt schmetternd u. s. w.

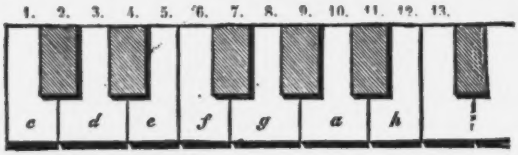
Endlich bemerken wir aber an ein und demselben Instrumente, dass die auf ihm hervorgebrachten Schalle noch eine besondre Verschiedenheit unter einander haben, dass z. B. die vier Saiten einer Violin, oder die Saiten einer Harfe ganz verschieden erschallen, die einen (nach dem gemeinen Sprachgebrauche) gröber, die andern feiner, und zwar die längern Saiten der Harfe, oder die dickern der Violin gröber, die kürzern der Harfe oder die dünnern der Violin feiner. Wenn wir den Schall in dieser Beziehung betrachten, haben wir ihn

Ton

zu nennen. Wir besitzen also verschiedne und zwar sehr viel verschiedne Töne. Die Töne der längern oder dickern Saiten nennen wir tiefere Töne, die der kürzern oder dünnern Saiten höhere Töne. So sind im Allgemeinen die Töne der Männerstimmen tiefer, als die der Knaben- oder weiblichen Stimmen; die Töne der Flöte, Violin, Trompete höher, als die des Fagotts, Kontrabasses

und Waldhorns. Wir sagen: im Allgemeinen. Denn da jede Singstimme und jedes Instrument viele Töne hervorbringen kann, so können auch wohl die höchsten Töne einer tiefen Stimme höher liegen, als die tiefsten einer hohen Stimme.

Am anschaulichsten wird uns der Begriff von Höhe und Tiefe des Tons bei dem Anblick eines Klaviers, oder andern Tasteninstruments. Hier giebt jede Taste, — sie sei Ober- oder Untertaste, — einen besondern Ton. Wir hätten also auf diesem Bilde:



zwölf oder dreizehn Tasten zu eben so viel verschiednen Tönen vor uns. Die Töne nach der Linken sind die tiefen, die nach der Rechten sind die hohen Töne. Die äusserste Taste links, 1, giebt also den tiefsten Ton, jede folgende giebt einen höhern, die Tasten 12 und 13 die höchsten Töne.*) Man merke sich noch den Sprach-

---

*) Klang und Ton sind also nicht etwa für sich abgesondert bestehende Erscheinungen, sondern blos Eigenschaften, die wir an dem Hörbaren, am Schalle, unterscheiden. Wenn wir einen Schall, z. B. eines Instruments, einer Glocke u. s. w. hinsichts seiner Höhe oder Tiefe betrachten, so nennen wir ihn Ton; wenn wir auf die Weise achten, wie sich ein Schall vom andern, abgesehen von Höhe und Tiefe, unterscheidet, wie z. B. alle Töne oder dieselben Töne der Flöte sich von allen oder denselben Tönen der Trompete unterscheiden, so nennen wir ihn Klang.

Uebrigens finden wir Schalle, die weder einen bestimmt kenntlichen Klang noch bestimmte Tonhöhe haben; diese bezeichnen wir mit mancherlei Namen: Geräusch, dann Getöse, Sausen, Schwirren und vielen die Art des Geräuschs malenden andern Ausdrücken. Andre Schalle haben einen bestimmten Klang, aber keine bestimmte Tonhöhe, z. B. die Glocken, Trommeln u. A. Man kann ungefähr unterscheiden, dass diese Glocke oder diese Trommel tiefer oder höher tönt, als die andre; aber der Unterschied ist nicht genau zu ermessen. Dies Alles können wir für jetzt bei Seite stellen; wir brauchen es noch nicht, und haben es nur angeführt, um Missverständnisse zu vermeiden.

Hiernächst müssen wir erwähnen, dass der Ausdruck Klang in der Tonlehre bisher in einem andern Sinne gebraucht worden ist. Man hat nämlich mit Klang einen Schall von bestimmbarer, mit Ton einen Schall von bestimmter Höhe bezeichnet; so u. A. Gottfr. Weber in der Einleitung zu seiner Theorie der Tonsetzkunst §. 1. Für den Musiker scheint dieser Unterschied unwichtig, hingegen eine sichere Bezeichnung dessen, was wir Klang nennen, unentbehrlich, und so rechtfertigt sich wohl unsere Benennungsweise, in deren Ermangelung von der andern Seite die Ausdrücke: des Tones el-

gebrauch, dass von dem tiefern Tone gesagt wird, er liege unter dem höhern, und von dem höhern, er liege über dem tiefern. Der von der Taste No. 1 anzugebende Ton liegt also unter dem Tone der Taste No. 2, dieser unter dem Tone der Taste No. 3, — der Ton der Taste No. 12 liegt über No. 11, der Ton der Taste No. 13 liegt über allen vorhergehenden Tasten. — Man sieht, dass es hierbei nicht darauf ankommt, ob eine Taste Ober- oder Untertaste ist.

Von den tiefern Tönen oder Tasten sagt man auch wohl: sie liegen vor den höhern. Der Ton oder die Taste No. 1. liegt also vor No. 2, diese vor No. 3 und so fort.

Gehen wir nun zu andern Begriffen über.

Jeder Ton oder Schall, der angegeben wird, muss einen gewissen Zeitraum ausfüllen, einen längern oder kürzern, bestimmt abgemessenen oder unbestimmten. Die einem Ton oder Schalle zugemessene Zeit wollen wir seine

Geltung

nennen. Wir werden also von einem Tone sagen: er hat keine bestimmte, oder eine so und so lange Geltung, er gilt mehr, oder weniger, oder eben soviel, als ein andrer Ton.

Lassen wir nun eine Reihe von Tönen oder Schallen bestimmter Geltung nach irgend einem Gesetz, in irgend einer Ordnung der Zeitfolge nach einander erschallen, so nennen wir diese Ordnung der Zeitfolge

Rhythmus.

Findet eine solche Ordnung nicht statt, haben die Töne entweder gar keine bestimmte Geltung, oder folgen sie in keiner bestimmten Ordnung der Zeitdauer auf einander: so nennen wir die Tonfolge unrhythmisch. Es ist also eine Tonfolge ohne Rhythmus, und auch ohne bestimmte Geltung, wohl denkbar, z. B. in den mehrsten Weisen des Vogelgesangs. Umgekehrt kann aber auch der

---

genthümliches Gepräge, — *timbre*, — Tonfarbe, — Klangfarbe, — Qualität des Klanges, — neben einander gebraucht werden. Schon dieses Schwanken deutet darauf hin, dass keiner der Ausdrücke genügend befunden worden; in der That sind sie theils blosse Umschreibungen, theils Vergleichungen, theils geradezu unrichtig zu nennen. Die nähere Erörterung gehört der Musikwissenschaft an.

Endlich sei noch angemerkt, dass auch der Ausdruck „Ton" im gemeinen Leben oft ungenau für „Klang" gebraucht wird. Man sagt: dieses Instrument, diese Singstimme hat einen guten Ton, statt dass es eigentlich heissen müsste: sie haben einen guten Klang.

Rhythmus gar wohl ohne bestimmte Töne, durch blosse Schalle, z. B. auf Trommeln, dargestellt werden.

Eine rhythmisch geordnete, oder rhythmisirte Tonfolge nennen wir

Melodie.

Ein Tonstück kann nun aus einer einzigen Tonreihe bestehen, — dann heisst es

einstimmig; —

oder aus zwei, drei, vier und mehr gleichzeitig mit einander fortgehenden Tonreihen; dann heisst es

zwei- drei- vier- und mehrstimmig.

Jede Tonreihe aber, sie mag gesungen, oder auf einem Instrumente hervorgebracht werden, heisst

ein'e Stimme.

Auch dann, wenn verschiedne gleichzeitige Tonreihen auf ein und demselben Instrumente, z. B. auf einem Klavier, vorgetragen werden, sind sie als ebensoviel **besondre Stimmen** zu betrachten.

Die gleichzeitig zusammentreffenden Töne verschiedner Stimmen müssen gegen einander irgend ein vernünftiges, der Bestimmung der Kunst entsprechendes Verhältniss haben, sie müssen in irgend einer Weise zu einander passen. Dieses Verhältniss wird

Harmonie

genannt. Schon im gemeinen Leben nennen wir die Uebereinstimmung oder Verträglichkeit verschiedner Dinge mit diesem Namen, sagen z. B. von zwei zusammenpassenden Farben, oder von zwei mit einander einigen Personen: sie harmoniren mit einander.

Aus allen diesen Bestandtheilen, aus Tönen und Klängen, Tonfolge und Rhythmus, Melodien und Harmonien, bestehen nun die Ton- oder

Musikstücke.

Wer nur mit einiger Aufmerksamkeit verschiedne Musikstücke gehört hat, und mit einander vergleicht, muss wenigstens oberflächlich bemerken, dass deren einige von verschiedner Ausdehnung und Einrichtung, andre von gleicher Einrichtung sind. So wird jeder leicht gewahr, dass Märsche sich von Tänzen, die meisten weltlichen Lieder sich von Kirchenliedern (Chorälen) schon in der äussern Einrichtung kenntlich unterscheiden, während wiederum alle Märsche untereinander, alle Choräle u. s. w. in ihrer allgemeinen Gestalt übereinkommen. Diese Einrichtungen, diese äussern sich

von einander unterscheidenden Gestalten der Kunstwerke wollen wir

Kunstformen

nennen. Schon aus den obigen Beispielen können wir also die Marschform, Tanzform, Choralform als verschiedne Kunstformen anführen; es giebt aber deren noch viel mehr.

Jetzt kehren wir zu dem Anfang unserer Betrachtung zurück. Wir haben schon bemerkt, dass Musik sowohl durch menschliche Stimme, als durch Instrumente dargestellt werden kann. Die erstere Gattung nennen wir

Gesang- oder Vokalmusik,

die letztere

Instrumentalmusik;

unter dem Namen

Musikorgane

wollen wir aber alle Arten musikalischer Instrumente nebst der zum Gesange verwendeten menschlichen Stimme begreifen.

Mit der Verwendung der menschlichen Stimme zum Gesange ist in der Regel die Sprache, der Gesangtext, verbunden; wir singen nicht blos Töne, sondern Töne mit sinnvollen Worten. Bei der mit dem Gesange sich verbindenden Sprache kommt aber nicht blos deren Inhalt, sondern auch deren äussere Gestalt, der besondere Klang der Buchstaben, den wir

Laut*)

nennen wollen, in Betracht.

Die Vokalmusik und Instrumentalmusik können entweder jede für sich allein, als

reine Vokal- und reine Instrumental-Musik,

oder verbunden, als

begleitete Vokalmusik

ausgeübt werden.

Endlich kann die Musik ihre eignen Zwecke für sich allein haben, oder sich fremden Zwecken widmen, z. B. dem geselligen Tanze als

Tanzmusik,

---

*) Der Ausdruck Laut wird auch wohl gleichbedeutend mit Schall genommen; wir wollen ihn aber lieber in dem obigen Sinne ausschliessend gebrauchen. — Es ist übrigens bekannt, dass die Buchstaben selbst Laute genannt werden, und zwar die Vokale Selbstlaute, die Diphthongen Doppellaute, die Konsonanten Mitlaute oder Mitlauter.

dem künstlerischen, eigne Ideen künstlerisch darstellenden Tanze (Ballet und Pantomime) als

Balletmusik,

dem Drama als

dramatische Musik,

den kirchlichen Zwecken gemeinsamer Andacht und Erbauung als

Kirchenmusik.

Hiermit haben wir nun in allgemeinen Umrissen die Grundbestandtheile, Grundgestaltungen und Grundtendenzen der Musik angegeben.

Nach allen diesen Richtungen kann man sich mit Musik

praktisch

als ausübender Sänger, Spieler, Dirigent oder Komponist, oder

theoretisch

als Lernender und Lehrender beschäftigen. Jeder Zweig praktischer Beschäftigung setzt aber freilich mehr oder weniger von theoretischer Bildung voraus.

Die Lehre von dem Tonwesen heisst

Tonlehre.

Sie begreift die Lehre von der Melodie, —

Melodik,

von der Harmonie, —

Harmonik,

und von der Verbindung verschiedner Stimmen zu Einem Satze, oder die

Lehre vom Kontrapunkt.

Die Lehre vom Rhythmus heisst

Rhythmik,

und die Lehre von den Kunstformen

Formlehre.

Die Anweisung zur kunstmässigen Hervorbringung von Tonstücken heisst

Kompositionslehre.

Sie umfasst ausser der ganzen Tonlehre und Rhythmik noch die

Lehre vom Vokal- und Instrumentalsatz,

von der Anwendung der Singstimmen (im Verein mit Texten) und Instrumente zur Verwirklichung musikalischer Ideen.

Die wissenschaftliche Begründung aller musikalischen Erkenntniss endlich wollen wir

Musikwissenschaft

nennen. Neben diesen Lehren läuft die Lehre von der

musikalischen Schrift

und die Unterweisung in Spiel und Gesang her.

Diese letztere Unterweisung überlassen wir den Gesanglehren, Instrumentschulen und für Gesang und Spiel thätigen Lehrern. Die Kompositionslehre und Musikwissenschaft müssen besonders behandelt werden *). Die übrigen Lehren haben wir hier entweder vollständig abzuhandeln, oder doch, soweit sie allgemein-nöthig sind, ihren Anfangsgründen und Grundbegriffen nach mitzutheilen.

Dies ist also der nothwendige Inhalt der allgemeinen Musiklehre. Als Anhang werden noch allgemeine Bemerkungen über Musikbildung und Lehre, über den Beruf zum Musiker und die Art des Lernens — als die wichtigste der angekündigten Zugaben (S. 1) — nachfolgen.

Ganz ausgeschlossen bleibt die Geschichte der Musik und die Instrumentenbaukunde, die in unserm Kreise keine Stelle begehren können, sondern abgesondert behandelt werden müssen.

---

*) Erstere ist dargeboten worden unter dem Titel: Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch von A. B. Marx.

Erste Abtheilung.

Die Tonlehre.

Erster Abschnitt.

Das Tonsystem.

Ein Ton ist ein Schall von bestimmter Höhe.

Wir haben schon in der Einleitung wahrgenommen, dass es sehr viel Töne, sehr viel Schalle von verschiedner Höhe und Tiefe gebe, — es muss die Menge der verschiednen möglichen Tonabstufungen unzählig genannt werden. In der Musik wird aber nicht von allen möglichen, sondern nur von einem Theil dieser Abstufungen Gebrauch gemacht, nur eine gewisse Anzahl von Tönen wirklich und bestimmt angewendet *). Der Inbegriff dieser Töne heisst

Tonsystem.

---

*) Die in der Musik wirklich in Anwendung kommenden Tonabstufungen sind nicht etwa willkührlich oder zufällig angenommen, sondern nach bestimmten Grundsätzen ausgewählt, die in der Akustik, in der Wissenschaft vom Hörbaren, erwiesen werden. Hier nur soviel davon, um den Begriff von Ton noch bestimmter festzustellen.

Die Akustik weiset nach, dass der Schall aus einer elastischen Erzitterung des schallenden Körpers hervorgeht; elastisch aber nennen wir die Eigenschaft eines Körpers, vermöge deren seine Theile, wenn sie durch äussern Antrieb aus ihrer ursprünglichen Lage heraus bewegt worden sind, von selbst wieder in diese Lage zurückzukehren streben. So sehen wir eine Degenklinge, wenn wir sie aus ihrer geraden Fläche biegen und dann plötzlich loslassen, so lange hin und her zittern, bis sie endlich in der ursprünglichen Lage wieder zur Ruhe gelangt ist; so sehen wir an den tiefsten Saiten eines Fortepianos, wenn wir sie stark anschlagen und die Dämpfung aufgehoben halten (damit sie nicht hemme) die Erzitterung ganz deutlich vor sich gehen, allmählig mit dem Schall abnehmen, und endlich zur Ruhe zurückkehren.

Eine solche hörbar werdende Erzitterung kann nun unregelmässig erfolgen, wie bei den Trommeln; dann hören wir ein bloses Geräusch. — Oder sie erfolgt regelmässig, jede Bewegung oder Schwingung in gleichem Zeitraume, dass sie gezählt, oder berechnet werden kann; dann entsteht ein Ton.

In unserm System nun stellen wir diejenigen Tonabstufungen zusammen, die von einander vollkommen deutlich unterscheidbar, und zugleich in nahen, fasslichen, und darum verträglichen Verhältnissen zu einander stehen; die zu schwer unterscheidbaren, gegen einander unverträglichen Tonabstufungen sind nicht mit aufgenommen. Derjenige Theil der Akustik übrigens, der sich mit der Berechnung der Tonverhältnisse abgiebt, heisst Kanonik. Die Bestimmung der Tonverhältnisse nach den Bedürfnissen unserer Kunst (in der wir — aus Gründen, die nicht hier, sondern in der Musikwissenschaft abzuhandeln sind — die Töne nicht nach ihrem ursprünglichen einfachsten, natürlichsten Verhältnisse brauchen können) heisst Temperatur, die dahin führende Berechnung Temperaturberechnung; endlich die praktische Ein- oder Zurichtung eines Instruments zur Angabe dieser Töne (z. B. eines Pianoforte, einer Geige, einer Orgel) heisst das Stimmen, die Stimmung. Giebt das Instrument nicht die rechten Tonverhältnisse, so nennen wir es verstimmt, die nicht genauen Töne selbst aber unrein oder falsch.

Das Tonsystem enthält also alle in der Musik zur Anwendung kommenden Töne.

Dieser Töne sind über hundert. Es würde nun offenbar beschwerlich sein, wollte man für jeden einen besondern Namen festsetzen. Man hat also Anlass genommen, alle Töne unter sieben Inbegriffe und Namen zu bringen, die die sieben

Tonstufen

heissen *). Diese Tonstufen werden mit den sieben Buchstaben

c — d — e — f — g — a — h

benannt. Alle Töne führen einen dieser Buchstaben-Namen, oder einen von denselben abgeleiteten Namen **).

Am leichtesten finden wir uns in diese Benennung, wenn wir ein Klavier mit seinen Tasten, oder das S. 3 gegebne Abbild betrachten. Wir sehen da längere und breitere, gewöhnlich weissfarbige Tasten, die Untertasten genannt, — und zwischen ihnen höher liegende, kürzere und schmalere, gewöhnlich schwarzgefärbte Tasten, die Obertasten genannt. Von diesen Obertasten liegen erst zwei, dann drei einander näher, z. B. auf unserm Bilde S. 3 liegen die mit 2 und 4, ferner die mit 7, 9, 11 überschriebnen Obertasten näher an einander, zwischen den Obertasten 4 und 7 aber, oder 11 und der nach 13 folgenden ist ein grösserer Zwischenraum. Diese leicht erkennbaren Abtheilungen dienen uns nun zum Merkzeichen.

Die zunächst vor zwei Obertasten gelegene Untertaste (wir gehen immer von der Linken zur Rechten) giebt uns

---

*) Franzosen, Italiener und andre Südvölker bedienen sich statt unserer Tonnamen der Silben

ut, re, mi, fa, sol, la, si,

für *c, d* u. s. w. Die ersten sechs sind die Anfangssilben eines Verses aus einer an den heil. Johannes gerichteten Hymne, deren sich ein alter Musiklehrer, der Mönch Guido von Arezzo im eilften Jahrhundert, bediente, um seinen Schülern das Treffen zu erleichtern. Die Benennung der Töne nach diesen sechs Silben hiess Solmisation, und war lange eine Qual der Musikschüler. Viel später gerieth man auf den Gedanken, für die siebente Tonstufe auch einen siebenten Namen (das *si*) anzuwenden, und bildete diesen aus den Anfangsbuchstaben der letzten Zeile jenes Verses: *Sancte Johannes.*

**) Warum eben diese, und nicht die ersten sieben Buchstaben unsers Alphabets in ihrer herkömmlichen Ordnung? — Der Grund ist nur ein geschichtlicher. Ursprünglich hat man in der That die Buchstabennamen in ihrer feststehenden Ordnung, *A, B, c, d, e, f, g,* gebraucht, und *B* bezeichnete den von uns *H* genannten Ton, die durch unsere Obertasten angegebnen Töne fehlten. Von diesen wurde nun zuerst der unter unserm *H* liegende eingeführt, und ebenfalls *B* genannt. Man hatte also zwei verschiedne Töne mit einem einzigen Namen *B*, unterschied sie erst durch den Beinamen (*B*) *quadratum* — unser *H* — und (*B*) *rotundum*, und gab dann später dem Erstern einen besondern Namen, — den folgenden Buchstaben *H*. Noch später erkannte man die von *C* beginnende Tonreihe (also *c, d, e, f, g, a, h*) als die wichtigste, als wahre Grundlage aller andern, und so kam die Sache richtig, die Namenreihe aber unregelmässig zu stehen.

die Tonstufe *c*

an, die folgende Untertaste *d*, die folgende *e*; die links vor drei Obertasten liegende Untertaste giebt *f* an, und so fort. In unserm Bilde sind alle Namen der Tonstufen auf den Untertasten eingeschrieben.

Nun sehen wir auf dem Klavier viel mehr Tasten, als wir abgebildet haben; aber immer kehrt dieselbe Ordnung der Töne, der Tasten, und folglich der Namen wieder. Die nächste Untertaste nach *h* (im Bilde mit 13 überschrieben) giebt also wieder die Tonstufe *c* an, dann folgt wieder *d*, *e* u. s. f. stets dieselben Tonverhältnisse, aber stets höher.

Wir bemerken also, dass jede Stufe in unserm Tonsystem, dass die ganze Stufenfolge mehrmals vorkommt, dass wir mehr als ein *c*, *d*, u. s. w. haben. Wie sollen wir nun diese von einander unterscheiden?

Wir fassen die sieben Tonstufen bis zur Wiederkehr der ersten zusammen, und nennen sie nach der wiederkehrenden ersten, da diese der achte Ton ist,

Oktave.

Oktave ist also ein Inbegriff aller sieben Tonstufen bis zur Wiederkehr der ersten, die man gleichsam als achte Tonstufe ansieht.

Diese Oktaven nun werden durch besondre Namen von einander unterschieden. Die tiefsten Töne auf dem Klavier bis zum nächsten *c* heissen

die Kontratöne,

die nächste Oktave heisst

die grosse Oktave,

dann folgt

die kleine Oktave,

die eingestrichene, zwei- drei- viergestrichene Oktave. Wollte man über sie hinausgehen, so käme die fünfgestrichene Oktave, u. s. f.

Die tiefste Saite auf dem Violoncell giebt *c* in der grossen Oktave, oder das grosse *C*, — die tiefste Saite auf der Bratsche *c* in der kleinen Oktave, oder das kleine *c*, die tiefste Saite auf der Geige das kleine *g* an, u. s. w.

In der Schrift gebraucht man für die grosse Oktave grosse, für die kleine kleine lateinische Buchstaben, für die eingestrichene Oktave kleine einmal über- oder unterstrichene *), für die zweigestrichene zweimal unterstrichene (oder auch zweimal überstrichene) Buchstaben, u. s. f. Die ganze Reihe der Tonnamen von Kontra-*H* an ist also diese:

*) Daher eben die Benennung der höhern Oktaven, ein-, zwei-gestrichene u. s. w.

Kontra-*H*, — *C*, *D*, *E*, *F*, *G*, *A*, *H*, — *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *a*, *h*, — *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *a*, *h*, — *c* und so fort.

Eine solche Tonreihe, in der man von Stufe zu Stufe, wie auf einer Leiter, immer höher oder immer tiefer steigt, heisst

Tonleiter.

Vollständig ist die Tonleiter schon, wenn sie nur einmal die sieben Stufen bis zu — oder mit der achten enthält. Denn alles Weitere ist doch nur Wiederholung in einer höhern oder tiefern Oktave.

Uebrigens begreift man die Kontratöne, die grosse und kleine Oktave (und allenfalls einen Theil der eingestrichenen Oktave) unter dem Namen

Bass

oder Basstöne; die höhern Oktaven nebst der ganzen eingestrichenen (auch allenfalls den höchsten Tönen der kleinen Oktave) werden unter dem Namen

Diskant

oder Diskanttöne zusammengefasst. Die eigentliche Gränze würde also das eingestrichene *c* sein; doch hat man Anlass, sich, wie gesagt, nicht so streng an sie zu binden. Die ganze Eintheilung ist nur eine oberflächliche, um sich schnell orientiren zu können, wo es auf genauere Angabe nicht ankommt*).

---

*) Ist nun unser Tonsystem, wie — und so weit wir es hier kennen, das einzig in Gebrauch gekommene? einzig brauchbare? — Keineswegs. Die älteste Zeit, lehrt uns die Geschichte, hatte statt unserer sieben Tonstufen deren fünf in dieser Folge:

c — *d* — *e* — *g* — *a* —

(worauf dann die Oktave des ersten Tons kam) im Gebrauch, blieb sogar diesem Fünftonsystem treu anhängig, nachdem ihr die Zwischentöne bekannt geworden waren. Erst die Griechen (vergl. des Verf. Artikel über griechische Musik im Universal-Lexikon der Tonkunst) gelangten zu dem Siebentonsystem, das sie zuerst in dieser Ordnung

g — *a* — *h* — *c* — *d* — *e* — *f*

aufstellten. Ihr Tonsystem wurde (zum Theil) von der christlichen Kirche angenommen, und nun traten nach und nach (vergl. d. Am. S. 12) die Halbtöne ein. Die Temperatur, deren wir uns jetzt bedienen, ist vor nicht viel länger als hundert Jahren praktisch und dann theoretisch festgestellt worden.

Zweiter Abschnitt.

Das Notensystem.

Zur Aufzeichnung der Töne bedienen wir uns einer besondern Schrift,

Notenschrift

oder **Noten** genannt. Man ist bei der Erfindung derselben von der Vorstellung der **Tonleiter** ausgegangen, und hat **Stufen** hingezeichnet, auf denen die Noten, in Gestalt von runden, geschwärzten Punkten oder leergelassenen Ovalen *), —

ihre Stelle finden sollten.

Eigentlich hätte man also soviel Stufen hinmalen müssen, als Töne aufgeschrieben werden sollen, z. B. zu einer Oktave sieben oder acht Stufen.

Auf der untersten dieser Linien oder Stufen hätte der unterste oder tiefste Ton, z. B. *c*, auf der folgenden Linie der nächste Ton, *d*, auf der dritten Linie *e* seine Stelle gehabt, u. s. f. Allein dann hätte man soviel Linien gebraucht, dass es kaum möglich gewesen wäre, auf ihnen die Noten bequem zu lesen.

Man hat sich also auf **fünf Linien** **) beschränkt und die **Zwischenräume** zwischen denselben, so wie die Stellen über und unter den Linien ebenfalls zu Notenstellen benutzt. Diese fünf zusammengehörigen Linien heissen ein

Liniensystem ***),

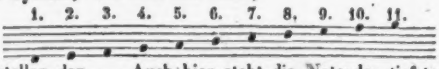
---

*) Eigentlich vielmehr Ellipsen.

) Warum eben auf **fünf Linien? — Erstens hat eine **ungerade** Linienzahl den Vortheil, dass eine Linie Mittellinie ist, das Liniensystem in zwei Hälften theilt und übersichtlicher macht. Zweitens geben **drei** Linien mit ihren Zwischenräumen nicht einmal zur Oktave Raum, sind also für unser System nicht zureichend; wogegen fünf Linien von der obersten oder untersten Linie Raum für die Oktave bieten, also reichlich genügen. Hieraus folgt, dass es einer grössern Linienzahl, z. B. **sieben** Linien, nicht bedürfen konnte.

***) Die Fünflinien werden mit einem besonders dazu erfundnen Instrument, dem **Rastral**, gezogen, das fünf metallne in Eins verbundne Schnäbel für die fünf Linien hat.

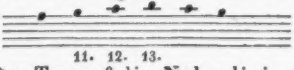
und bieten, nebst den Zwischenräumen und den Räumen über und unter dem System, wie man hier sieht,

2 

elf Notenstellen dar. — Auch hier steht die Note des tiefsten Tones zu unterst, und zwar unter der ersten Linie; der folgende Ton steht auf der ersten Linie, der dritte Ton zwischen der ersten und zweiten Linie, also im ersten Zwischenraume, u. s. f. Der höchste Ton ist über der letzten oder fünften Linie aufgezeichnet.

Nun haben wir aber weit mehr als elf Töne. Wie zeichnen wir höhere, als die obigen elf auf?

Der zwölfte Ton würde eine sechste Linie erfodern. Da wir uns aber nicht mit Linien überhäufen wollen, so setzen wir statt einer vollständigen sechsten Linie eine kurze Nebenlinie, neben der uns das Fünfliniensystem, als Hauptsache, doch noch deutlich in die Augen fällt. Nun können wir

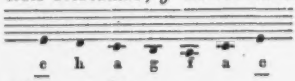
3 

den zwölften Ton auf die Nebenlinie, und einen dreizehnten Ton über die Nebenlinie setzen. Eine zweite Nebenlinie würde uns —

4

Stellen zu einem vierzehnten und funfzehnten Tone geben, u. s. f.

Das gleiche Mittel wenden wir für tiefere Töne an. Setzen wir (beispielsweise) das eingestrichne *c* auf die erste Linie, so würden wir das kleine *h* unter die erste Linie zu schreiben haben. Wollten wir nun noch tiefere Töne notiren, so brauchten wir für *a* die erste Nebenlinie (nämlich unter dem Liniensystem) *g* würde unter die erste Nebenlinie, *f* auf die zweite Nebenlinie

5 

zu setzen sein, u. s. f.

Jetzt würden wir alle Noten lesen und schreiben können, wüssten wir nur, welcher Ton nun wirklich auf irgend einer Linie stehen soll. Setzten wir z. B. wie bei No. 5 fest, dass auf der ersten Linie das eingestrichene *c* stehen solle: dann wüssten wir, dass über der ersten Linie das eingestrichene *d*, auf der zweiten Linie *e*, unter der ersten Linie das kleine *h* stehen müsste; denn die Noten folgen einander in derselben Ordnung, wie die Töne in

der Tonleiter. Wir könnten ja aber statt des eingestrichenen *c* irgend einen andern Ton auf die erste Linie setzen; dann würden alle Töne ihre Stellung danach richten. Ständ' z. B. auf der ersten Linie nicht *c*, sondern *e*: so würde unter derselben *d*, über ihr *f*, auf der zweiten Linie *g* stehen, und so fort. Es muss also festgesetzt werden, wo irgend ein Ton, von dem aus wir alles bestimmen, stehen soll.

Hierzu hat man gewisse Zeichen,

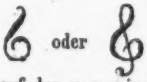
Schlüssel*)

genannt, die uns anzeigen, dass auf der von ihnen bezeichneten Linie irgend ein bestimmter Ton notirt werden soll. Solcher Schlüssel gebrauchen wir drei:

den *G*- oder Violinschlüssel,
den *C*-Schlüssel,
den *F*- oder Bassschlüssel.

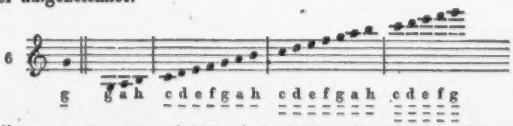
1. Der *G*-Schlüssel

hat diese Gestalt,



und zeigt an, dass auf der von seinem untern Bogen umschlungenen Linie das eingestrichene *g* stehen soll. Er wird jetzt stets auf die zweite Linie gesetzt. Ehedem (zumal in französischen Notenschriften) stellte man ihn auch auf die erste Linie, so dass auf dieser das eingestrichene *g* notirt wurde. In dieser letztern Anwendung nannte man ihn dann den französischen Violinschlüssel.

Hier sehen wir eine Notenreihe, nach dem heutigen Violinschlüssel aufgezeichnet.



Wollte man mit diesem Schlüssel das kleine *f* notiren, so käme es auf eine dritte Nebenlinie unter dem Liniensystem; das dreigestrichene *a* ständ' über der vierten Nebenlinie über dem Liniensysteme, u. s. f.

2. Der *C*-Schlüssel

deutet an, dass auf der von ihm bezeichneten Linie das eingestrichene *c* stehen soll. Er hat diese Gestalten,

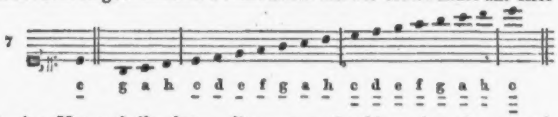
*) Auch kurzweg Zeichen, z. B. Basszeichen, Diskantzeichen — genannt.

 oder oder

und wird in dreifacher Weise, als Diskant-, Alt- und Tenorschlüssel, gebraucht.

a. Der Diskantschlüssel

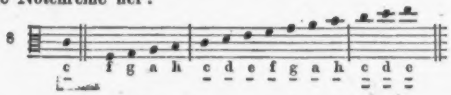
weiset dem eingestrichenen *c* seine Stelle auf der ersten Linie an. Hier



ist eine Notentabelle dazu, die man nach obiger Anweisung nach unten oder oben mittels Nebenlinien erweitern könnte.

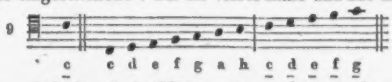
b. Der Altschlüssel

bezeichnet die dritte Linie als Sitz des eingestrichenen *c*, giebt also folgende Notenreihe her:



c. Der Tenorschlüssel

setzt das eingestrichene *c* auf die vierte Linie und hat diese Notenreihe



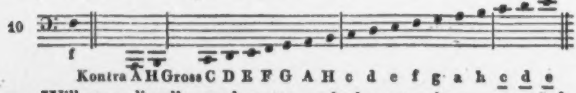
Dies sind die drei üblichen Anwendungen des *C*-Schlüssels. In alten Schriften findet man ihn auch wohl auf der zweiten Linie. — Wir kommen nun zum dritten Schlüssel.

3. Der *F*-Schlüssel.

Er hat diese Gestalt,

oder

und zeigt an, dass auf der von ihm umschlungenen Linie das kleine *f* stehen soll. Bei uns nimmt er stets seinen Platz auf der vierten Linie, und hat folgende Notenreihe:

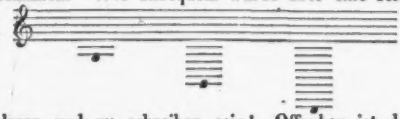


Will man dieselbe nach unten und oben erweitern, so würde Kontra-*G* unter die dritte Nebenlinie, Kontra-*F* auf eine vierte Nebenlinie, Kontra-*E* unter dieselbe, — ferner das eingestrichne

f oberhalb des Liniensystems über die zweite Nebenlinie, das eingestrichne *g* auf eine dritte Nebenlinie u. s. f. gesetzt werden müssen. — In ältern Notenschriften zeigt sich der *F*-Schlüssel bisweilen auf der dritten, bisweilen auch auf der fünften Linie.

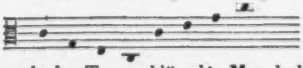
Wozu dienen nun so viele Schlüssel? Sollte man nicht an einem einzigen genug haben? — Wir überzeugen uns leicht vom Gegentheile.

Wollten wir nämlich irgend einen Schlüssel allein gebrauchen, so würden wir in der Höhe oder in der Tiefe gar zu viel Nebenlinien nöthig haben. Bei dem *F*-Schlüssel z. B. brauchten wir schon zum eingestrichnen *c* zwei Nebenlinien, das zweigestrichne *e* würde über die fünfte, das dreigestrichene gar auf die neunte Nebenlinie zu setzen sein. Wollten wir im *G*-Schlüssel das grosse und Kontra-*G* notiren, so brauchten wir ebenfalls sechs und neun Nebenlinien. Wie unbequem würde aber eine solche Schrift —

11 

zu lesen und zu schreiben sein! Offenbar ist der Violinschlüssel für die höchsten Oktaven (z. B. für die Tonreihe der Violinen und Flöten) der Bassschlüssel für die tiefsten Oktaven (z. B. für den Kontrabass, für die tiefste Singstimme, den Bass) am geeignetsten.

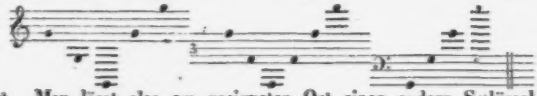
Hiernach erräth man aber schon, warum auch zwei Schlüssel, z. B. der *G*- und *F*-Schlüssel, noch nicht hinlänglich bequem für alle Tonlagen und Stimmen sein können. Für eine Stimme (wie z. B. der Tenor, oder Alt, oder die Viola) die sich etwa vom kleinen bis zum zweigestrichenen *c* hin erstreckte, würde der *F*-Schlüssel zu tief sein, und der *G*-Schlüssel zu hoch; ersterer brauchte mehr als vier Nebenlinien in der Höhe, letzterer eben so viel in der Tiefe. Wie viel bequemer zeigt sich der Alt-Schlüssel,

12 

oder auch der Tenorschlüssel! Man bedarf also auch mittlerer (für mittlere Tonreihen geeigneter) Schlüssel; und dazu dienen die drei *C*-Schlüssel. Denn etwas tiefer, als der Violinschlüssel (und zwar um zwei Stufen tiefer) steht der Diskantschlüssel; tiefer als dieser (und zwar vier Stufen tiefer) der Altschlüssel, noch zwei Stufen tiefer der Tenorschlüssel, endlich vier Stufen unter diesem der Bassschlüssel. So hat jede Tonregion ihren angemessenen Schlüssel *).

*) Auf der andern Seite könnte man freilich auch durch zuviel Abstufungen im Gebrauche der Schlüssel verwirrend und überlästig werden. So

Noch eines Auskunftsmittels ist zu erwähnen, dessen man sich für sehr umfangreiche Tonreihen bedient. Wenn nämlich eine Tonreihe sich so weit erstreckt, dass keiner von allen Schlüsseln ganz genügen kann: so wechselt man mit den Schlüsseln. Eine Tonreihe vom grossen bis zum zweigestrichnen *g* z. B. würde weder für den Violin- noch für den Bass- oder einen der Mittelschlüssel bequem zu fassen sein, wie dieses Schema

13 

zeigt. Man lässt also am geeigneten Ort einen andern Schlüssel eintreten. Hier z. B.

14

sind alle Töne dieser drei Oktaven ohne Hülfe einer Nebenlinie, blos mit Hülfe des Schlüsselwechsels bequem aufgezeichnet.

Jeder Schlüssel gilt für die ganze Notenzeile, vor der er steht, bis ein andrer Schlüssel eintritt. Soll der neu eingetretene Schlüssel auch in der folgenden Zeile weiter gelten, so setzt man in der Regel, um die Stimme zu bezeichnen, zuerst den gewöhnlichen Schlüssel, danach aber den neueingeführten. Soll z. B. in Bassnoten der Violinschlüssel gleich vom Anfang einer Zeile gelten, so wird diese so

bezeichnet *).

---

hat man früher zwar (wie schon oben erwähnt) nicht blos den Violinschlüssel auf der ersten Linie, sondern auch den *C*-Schlüssel auf der zweiten Linie (als *Mezzo*- oder Halbsopran-Schlüssel), den *F*-Schlüssel auf der dritten Linie (als Baritonschlüssel) und auf der fünften, als tiefen Bassschlüssel, angewendet, ist aber von diesen überhäuften Nebenanwendungen mit Recht wieder zurückgetreten.

*) Es ist wünschenswerth, dass jeder an Musik Theilnehmende sich recht gründlich von der Trefflichkeit unsers Notensystems überzeuge (die noch mehr einleuchten wird, wenn wir im ersten Abschnitte der zweiten Abtheilung erfahren, dass unsre Tonzeichen auch die bequemste Bezeichnung der Geltung an sich aufnehmen), da von Zeit zu Zeit — bis in die letzten Jahre hinein — noch Vorschläge zu neuen Tonschriften, oft von der wunderlichsten Art, laut werden. Dergleichen Vorschläge, ein durch Jahrtausende herausgebildetes und mit dem Leben und Wesen der Kunst und der kunstübenden Völker unlösbar verwachsenes Schriftsystem zu verlassen, — ein Unternehmen, das nur hervortreten kann, wo man der Vernünftigkeit, Nothwendigkeit und Macht geschichtlicher Entwickelung vergessen ist, — solche Vorschläge können zwar niemals auf das Bestehen und Gedeihen der Kunst störenden Einfluss gewinnen, wohl aber Einzelne, und bisweilen ganze Massen der Musiklernenden unnütz bemühen, irre leiten, oder von höherer Musikbildung gar abwendig machen. Dieser Art ist das noch jetzt nicht ganz beseitigte Ziffersystem, das wohlgesinnte, aber nicht genugsam im Musikalischen unterrichtete Pädagogen vor einer Reihe von

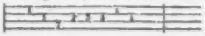
Methode zur Erlernung des Notenlesens.

Wer sich nicht tiefer mit Musik beschäftigen, sondern nur singen, oder ein Instrument spielen will, kann in der Regel mit einem oder zwei Schlüsseln auskommen. Jedem aber muss es wünschenswerth sein, die Noten, das Notenlesen, auf eine leichte und sichere Weise, und so zu lernen, dass es ihm späterhin leicht wird, auch nach fremden Schlüsseln geläufig Noten zu lesen.

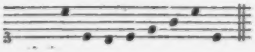
Hierhin führt weder Auswendiglernen, noch die Notentafel, deren sich neuere Klavierlehrer *) bedienen, sondern eine recht

---

Jahren zur vermeintlichen Erleichterung der Schuljugend vielfach eingeführt haben. Hier sollen Ziffern in drei Fächern (drei Oktaven vorstellend) die Stufenzahl, und dadurch die Noten angeben, z. B. diese Zifferreihe



soll diese Noten



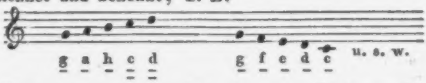
vorstellen. Dass hier die belebende Anschaulichkeit unsers Notensystems ganz fehlt, dass so nur eine kleine Notenreihe darzustellen und die Geltung an dem Tonzeichen (der Ziffer) nicht auszudrücken ist, leuchtet ein. Auch schreiben die Vertreter des Ziffersystems selbst ihm nicht gleichen Werth mit dem Notensystem zu; es soll dieses nur einstweilen bei den Kindern vertreten, und ihnen das Notenlernen sparen, bis sie bei weiterm Fortschreiten — doch die Noten (also zwei Schriften für eine) lernen müssen.

Uebrigens giebt es kaum einen Weg und Umweg, den man nicht bei der Erfindung und Umgestaltung der Tonschrift schon gegangen wäre. Die Griechen und ihre Nachfolger bedienten sich der (mannigfach gestellten und umgestalteten) Buchstaben als Tonzeichen; dann — aus und mit diesen — entwickelte sich eine Schrift von besondern Zeichen (Neumen genannt), die man bis in das zwölfte Jahrhundert brauchte. Um ihrer Unübersichtlichkeit abzuhelfen, und Höhe und Tiefe anschaulicher zu machen, stellte man die Neumen höher oder tiefer, zog dann (im neunten oder zehnten Jahrhundert) eine einzelne Linie gleichsam als Grundlinie, ging von hier auf zwei Linien (die untre roth, die obre gelb) über, fügte (Guido Aretinus machte diesen Fortschritt) über jeder derselben eine schwarze Linie zu, so dass man nun vier Linien hatte, und setzte Notennamen mit Buchstaben vor, aus denen später unsre Schlüssel geworden sind. Erst im zehnten Jahrhundert scheinen einzelne Versuche mit Noten, und zwar auf sieben, acht und zehn Linien (man ging auch wohl auf zwölf und mehr) gemacht worden zu sein, und erst im zwölften Jahrhundert, wo nicht noch später, scheint die Notenschrift allgemeiner geworden. Daneben erhielten sich aber noch andre mehr neumenartige Tonschriften mancherlei Art, besonders für das oder jenes Instrument (z. B. die Laute), Tabulaturen genannt, noch Jahrhunderte lang. Vergl. die Art. Notensystem u. s. w. im Universal-Lexikon der Tonkunst.

*) Es ist dies, so viel wir wissen, eine Erfindung J. B. Logiers, scharfsinnig wie die meisten Erfindungen dieses hellen und höchst talentvollen Lehrers, aber auch — zu mechanisch, wie die ganze Methode desselben nach seinen besondern Zwecken hat werden müssen. Die Notentafel ist ein zwischen der Tastatur und dem Notenpult angebrachtes Brett, auf dem alle Tasten des Instruments in gleicher Breite als eben so viel Fächer abgezeichnet sind. Durch diese Fächer hindurch gehen zwei Notensysteme, eines mit dem *F*-Schlüssel für den Bass, das andre mit dem *G*-Schlüssel für den Diskant; in jedem Fache steht die auf der darunter liegenden Taste anzugebende Note und unter ihr der No-

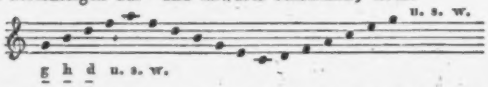
klare Anschauung vom Notensystem und von dessen Ueberinstimmung mit dem Tonsysteme. Man muss klar erkennen, das die Notenleiter ein getreues Abbild von der Tonleiter ist, dass die Noten stufenweise auf den Linien und Zwischenräumen auf und ab steigen, wie die Töne in der Tonleiter. Nun ist die erste Uebung die, dass man irgend einen Ton oder Schlüssel festsetzt, z. B. den *G*-Schlüssel (das eingestrichne *g* auf der zweiten Linie), und von da aus auf- und abwärts die stufenweise folgenden Noten aufzeichnet und benennt; z. B.

16



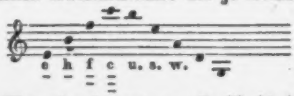
Dann nimmt man wahr, dass von Linie zu Linie (weil ein Zwischenraum mitten inne liegt) und eben so von Zwischenraum zu Zwischenraum der je dritte Ton zu notiren ist, und übt auch diese Notenfolgen auf- und abwärts schriftlich, z. B.

17



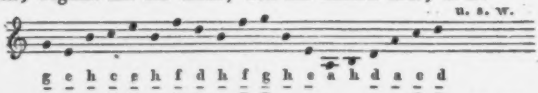
So sieht man ferner, dass auf der je dritten Linie oder den je dritten Zwischenraume der je fünfte Ton notirt wird, z. B.

18



Hierauf geht man an die Verbindung aller dieser Abzählungsweisen, beginnt mit der einen, tritt zur andern über, z. B.

19



nimmt endlich das erste beste Musikstück vor, und liest alle Noten ab, überall, wo man eine Note nicht gleich erkennt, von der nächstliegenden bekannten Note Schritt für Schritt, oder von Linie zu Linie u. s. w. zu ihr hinzählend. — Wohl möglich, dass diese Methode Anfangs mehr Zeit kostet, als Auswendiglernen der Noten. Aber sie prägt auch dieselben besser ein und bewirkt, dass man, wenn man sich nach dieser Weise nur in einem oder zwei

---

tennamen (*c*, *d*, *e* u. s. w.) darüber aber die Oktavenbenennung; so dass der Schüler fortwährend die Taste zugleich mit der Note und deren Namen vor Augen hat, bis sich ihm die Schrift unbewusst einprägt. Also ein erleichtertes Auswendiglernen.

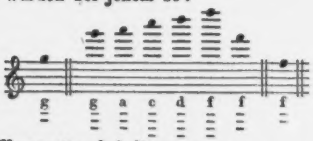
Schlüsseln geübt hat, die übrigen Schlüssel gleichsam schon von selbst versteht und das Auge zum schnellen Notenlesen schon bedeutend vorgeübt hat.

Uebrigens setzt sie eine Fertigkeit voraus, die ohnehin zuerst erworben werden muss: die Töne des Tonsystems auf- und abwärts, und auch ausser der Reihe schnell und sicher zu finden und zu benennen.

Dritter Abschnitt.

Erleichterungen bei der Notenschrift.

Wir haben keinen höhern Schlüssel, als den *G*-Schlüssel, und keinen tiefern, als den *F*-Schlüssel. Gleichwohl bedürfen wir bei jenem für die höchsten, und bei diesem für die tiefsten Töne noch gar vieler Nebenlinien. Töne der drei- und viergestrichenen Oktave würden bei jenem so:

20 

und Kontratöne bei diesem so:

21

aufgezeichnet werden müssen und unbequem zu lesen sein.

Bei solchen Tönen bedient man sich daher einer erleichternden Schreibart. Man notirt nämlich die zu hohen Töne eine Oktave tiefer, und setzt die Ziffer

8 oder 8va

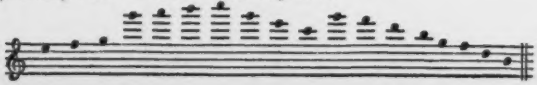
(ottava) um anzudeuten, dass sie in der Oktave (nämlich in der höhern Oktave) zu spielen oder zu singen seien. Wird eine ganze Reihe solcher Töne tiefer notirt, so verlängert man das Oktavzeichen soweit es gelten soll,

8———, 8va———

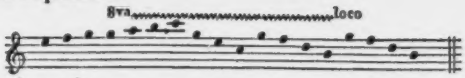
und bezeichnet die Stelle, wo die Noten wieder nach ihrer ursprünglichen Bedeutung zu lesen sind, mit

l. oder *loco*,

am (rechten) Orte. Diese Notenreihe, z. B.

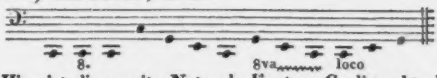
22 

würde bequemer so

23 

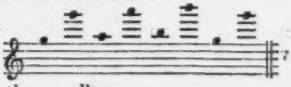
zu notiren sein.

Umgekehrt: sollen zu tiefe Töne notirt werden, so schreibt man sie eine Oktave höher und setzt das Oktavzeichen (8, 8va, 8va) darunter; z. B.

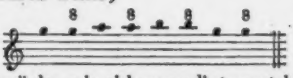
24 

Hier ist die zweite Note als Kontra-*C*, die achte bis elfte als Kontra-*G*, *E* und *C*, die zwölfte aber als grosses *C* zu lesen.

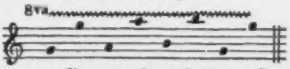
Dass diese Schreibart in jedem Schlüssel anwendbar ist, versteht sich von selbst. Man thut übrigens wohl, nicht zu oft mit ihr und der ordentlichen Notirung zu wechseln, damit die Schrift nicht zu bunt, und die beabsichtigte Erleichterung in der That eine Erschwerung werde. Niemand würde z. B. bequem finden, wenn man diese Stelle

25 

so notiren wollte;

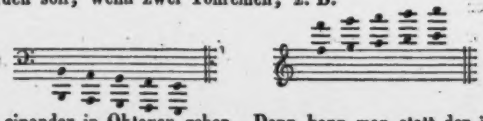
26 

man würde, wie sich von selbst versteht, entweder die ganze Stelle mit einem 8va bezeichnen,

27 

oder, wenn dies aus irgend einem Grunde nicht anginge, lieber mit Nebenlinien, wie in No. 25 fertig zu werden suchen.

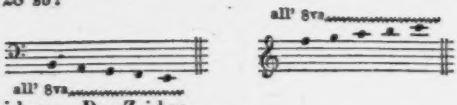
Eine ähnliche Erleichterung tritt ein, wenn eine Tonreihe von einer zweiten Tonreihe in der höhern oder tiefern Oktave begleitet werden soll, wenn zwei Tonreihen, z. B.

28 

mit einander in Oktaven gehen. Dann kann man statt der äussern Notenreihe (der tiefsten im Basse, oder der höchsten im Diskant) über oder unter die innere Notenreihe ein

all' 8va, all' ottava

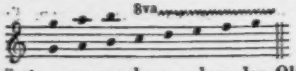
(in der Oktave mitzuspielen) setzen, also die obigen Tonreihen, No. 28 so:

29 

aufzeichnen. Das Zeichen

verlängert hier, wie vorher (No. 23) die Bezeichnung des Oktavengangs, so weit es sich erstreckt.

Oefters findet man übrigens in Musikalien statt *all' ottava* blos *ottava* (8va) gesetzt, eine ungenaue, oder vielmehr unrichtige Schreibart. Da kommt es denn darauf an, aus den Umständen zu errathen, welches die eigentliche Absicht des Komponisten gewesen ist? Hätte ein Oktavengang angefangen, und es folgte nun ein bloses 8 oder 8va, z. B. in diesem Sätzchen:

30 

so müsste man annehmen, dass der Oktavengang fortgesetzt, nicht etwa blos die tiefern Noten von *c* an in der höhern Oktave allein gespielt werden sollen.

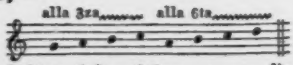
Seltener finden sich noch die Bezeichnungen

alla 3za (terza)

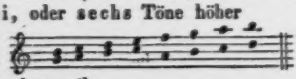
und

alla 6ta (sista)

um anzudeuten, dass mit der einen in Noten hingeschriebnen Tonreihe, —

31 

eine höhere (oder tiefere, wenn die Zeichen unten stehen) um drei, oder sechs Töne höher

32 

mit gehen soll.

In mehrstimmigen Sätzen, z. B. in Chor- oder Orchesterstücken, bedient man sich auch der Verweisung einer Stimme auf die andre, schreibt z. B. in die Stimme des Tenors statt der Noten ein bloses

col Basso

(mit dem Basse) oder in die zweite Violin ein

col Imo (Violino)

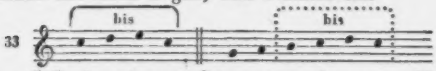
um anzudeuten, dass jener mit dem Basse gehen, diese die Noten der ersten Violin mitspielen soll.

Endlich hat man noch gewisse Zeichen und Bestimmungen, um die Notenschrift theilweise ganz zu ersparen.

Soll eine Stelle zwei-, drei-, viermal wiederholt werden, so schreibt man sie nur einmal hin, und setzt

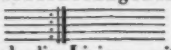
bis, — *ter*, — *quater*,

darüber, schliesst auch wohl die ganze Stelle zu mehrerer Deutlichkeit mit einem Bogen, oder Punkten ein.



Soll ein grösserer Satz, etwa ein ganzer Theil eines Tonstückes wiederholt werden, so bedient man sich

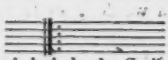
des Wiederholungszeichens,



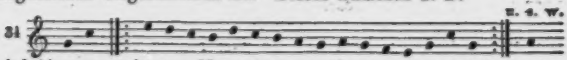
zweier Querstriche durch die Linien, mit vorgesetzten Punkten oder kurzen Strichen zwischen den Linien. — Hier sind folgende Fälle zu unterscheiden.

Soll ein Theil oder Satz vom Anfang des Tonstückes her wiederholt werden, so setzt man das Wiederholungszeichen, wie es eben gezeigt worden ist, an die Stelle, von welcher man zum Anfange zurückgehen und wiederholen soll.

Soll die Wiederholung nicht von Anfang an beginnen, so setzt man vor den Punkt, von dem an wiederholt wird, das umgekehrte Wiederholungszeichen,

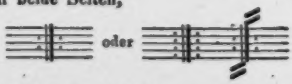


so dass die ganze zu wiederholende Stelle von beiden Wiederholungszeichen eingeschlossen ist. Dieses Sätzchen z. B.



wird bis zur vorletzten Note *(g)* vorgetragen, dann wird von der dritten Note *(e)* Alles wiederholt, und nun erst zur letzten oben niedergeschriebnen Note *(a)* und so fort weiter gegangen *).

Soll nach dem einen Satz oder Theil auch der folgende wiederholt werden, so vertheilt man die Strichelchen des Wiederholungszeichens auf beide Seiten,



*) Man muss sich statt der eingeschlossenen Noten einen ganzen Satz oder Theil vorstellen; denn für eine so kleine Stelle, wie wir der Kürze wegen gesetzt, würde man ein bloses *bis* anwenden.

um im Voraus darauf aufmerksam zu machen, dass und von wo ein zweiter Satz zu wiederholen sein wird.

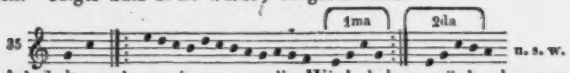
Soll ein grösserer Satz wiederholt werden, aber bei der Wiederholung am Ende eine kleine Aenderung erleiden, so bezeichnet man die zum zweiten Mal abzuändernde Stelle mit einem übergezogenen Bogen oder einer Klammer, und den Worten

1ma (*prima volta*)

so wie die darauf folgende Abänderung, die dann nach dem Wiederholungszeichen zu stehen kommt, mit

2da (*seconda*)

um auszudrücken, dass das Erstemal die erste Stelle genommen, bei der Wiederholung aber (das Zweitemal) die erste Stelle übergangen und statt ihrer die zweite genommen werden soll. Obiger Satz z. B. würde, so geschrieben:



wiederholt werden, wie zuvor; die Wiederholung würde aber nur bis zur zwölften Note (*f*) gehen, dann würden die vier folgenden Noten (*e — g — c — g*) übergangen und statt ihrer die hinter dem Wiederholungszeichen stehenden (*e — g — c — h*) mit 2da bezeichneten genommen.

Aehnliche Bedeutung haben die Worte

Da capo (*D. C.* oder *D. c.* oder *d. c.*)

vom Anfang, — nämlich zu wiederholen.

Soll die Wiederholung nur bis auf einen Punkt gehen und da das Tonstück geschlossen werden, so bezeichnet man den Schlusspunkt mit

F. oder *Fine* (Ende),

fügt auch wohl, um ihn mehr in die Augen fallend zu machen, über der letzten Note dieses Zeichen

(das wir später zu anderm Zwecke wiederfinden werden) zu, und setzt statt des einfachen *da capo* ein

D. C. al fine,

das heisst: vom Anfang bis zu dem (bezeichneten) Ende.

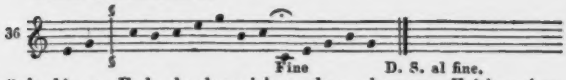
Soll endlich nicht ganz von Anfang, sondern von einer gewissen Stelle wiederholt werden, so bezeichnet man diese durch ein vorgesetztes Zeichen,

und schreibt statt des *da capo* ein

d. s. (*dal segno*)

das heisst: vom Zeichen.

Dieses Sätzchen z. B.



würde bis zu Ende durchzuspielen, dann aber vom Zeichen (von der dritten Note, *c*) zu wiederholen sein, bis zu der mit *fine* und dem Zeichen

als Schluss angegebnen Note (dem tiefen *c*), wo der ganze Satz zu Ende wäre *).

In Partituren (in denen alle Notenreihen eines von mehrern Stimmen auszuführenden Tonstückes, z. B. einer Symphonie, übereinanderstehend aufgeschrieben sind) bedient man sich bei Wiederholungen schon da gewesener Stellen auch wohl der Erleichterung, nur die anführende Stimme, z. B. die erste Violin, hinzuschreiben und in die Systeme der übrigen Stimmen

come sopra (*c. s.*)

(wie oben) zu schreiben; eine Erleichterung für den Schreibenden, nicht aber für den Lesenden, der nun, wenn er die Stelle nicht schon auswendig weiss, zurückblättern muss.

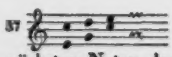
Noch andre Abkürzungs- oder Erleichterungsweisen werden wir später kennen lernen.

Schliesslich wollen wir noch eines Zeichens gedenken, das am Ende der Seite (oder bei einem unvollständig geschriebenen Satze) dient, die nächste Note der folgenden Seite (oder die nächste Fortsetzung des Satzes) anzudeuten. Es ist dieses —

und könnte

Anführungszeichen

heissen. Hier z. B.



deutet es an, dass die nächsten Noten das zweigestrichne *f* und das eingestrichne *a* sein werden.

---

*) Auch hier muss man sich statt des winzigen Sätzchens einen weit ausgeführten Satz vorstellen; so wenige Noten würde man, statt der breiten Bezeichnung, lieber noch einmal hingeschrieben haben.

Vierter Abschnitt.

Erhöhung und Erniedrigung *).

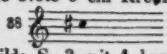
Vergleichen wir unser Noten- und Tonsystem, so weit es bisher betrachtet worden, mit der Tastenreihe an einem Klavier, oder unserm Abbilde S. 3: so findet sich, dass wir noch nicht alle Töne kennen und schreiben gelernt, mithin das System noch nicht vollständig in Besitz genommen haben; es fehlen noch die durch die Obertasten anzugebenden, in unserm Bilde mit 2, 4, 7, 9, 11 überschriebnen Töne. Wir haben uns diese Unvollständigkeit einstweilen gestattet, um erst eine sichere Grundlage zu gewinnen, und wollen nun die ausgelassenen Töne zugleich mit ihrer Bezeichnung nachträglich kennen lernen, wobei uns wieder die S. 3 abgebildete Tastatur als Mittel leichterer Anschauung dient.

A. *Erhöhung.*

Setzen wir vor irgend eine Note dieses Zeichen:

♯

Kreuz, oder Erhöhungszeichen genannt: so wird nicht der ursprünglich durch die Note bezeichnete, sondern der auf der nächsten höhern Taste anzugebende Ton genommen; gleichviel, ob die nächste höhere Taste eine Ober- oder Untertaste ist. Setzen wir z. B. vor die Note *c* ein Kreuz,



so wird nicht die (im Bilde S. 3 mit 1 bezeichnete) Taste *c*, sondern die nächste höhere Taste, die mit 2 überschriebene Obertaste, genommen. Steht vor *d* ein Kreuz, so wird die Obertaste, 4, genommen; steht vor *e* ein Kreuz, so wird die nächste höhere Taste, 6, genommen, — wie wir sehen, eine Untertaste.

Der so erhöhte Ton muss nun auch anders genannt werden. Man hängt seinem ursprünglichen Namen die Silbe

is

an **). So wird

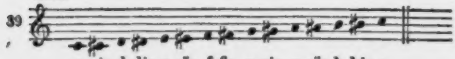
---

*) Vollendet kann diese hier beginnende Lehre erst in der zweiten Abtheilung, im neunten Abschnitte, werden.

**) Die Franzosen setzen ihren Tonbenennungen das Wort „*dièse*" zu, nennen also *cis: ut dièse*, — *dis: re dièse* u. s. w.

aus *c* also *cis*,
" *d* " *dis*,
" *e* " *eïs* (*e-is*),
" *f* " *fis*,
" *g* " *gis*,
" *a* " *aïs* (*a-is*),
" *h* " *his*.

Hier



sehen wir die Töne einer Oktave, jeden mit seiner Erhöhung. Es scheinen ihrer 14 zu sein, sind aber nur 12; denn *eïs* ist kein andrer Ton, als *f*, und *his* kein andrer als *c*. Nun erst haben wir alle im Bilde S. 3 und auf der Tastatur vorfindlichen Töne benannt und aufgezeichnet.

Dasselbe kann aber auch noch von der entgegengesetzten Seite her geschehen.

B. *Erniedrigung.*

Setzen wir vor irgend eine Note ein

♭

(Erniedrigungszeichen, oder schlechtweg *b* genannt), so wird statt des ursprünglich von der Note bezeichneten Tones der auf der nächsten tiefern Taste anzugebende Ton gemeint; gleichviel, ob diese tiefere Taste eine Ober- oder Untertaste ist. Steht z. B. vor *c* ein *b*, so wird nicht die *c*-Taste (im Bilde 13) sondern dafür die nächste tiefere, 12, genommen, also eine Untertaste. Steht vor *h* ein *b*, so wird nicht die Taste 12, sondern die nächste tiefere, 11 genommen, also eine Obertaste.

Ein solcher erniedrigter Ton verändert seinen Namen; man hängt die Silbe *)

es

an, macht also

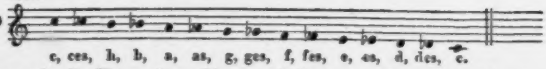
aus *c* nun *ces*,
" *d* " *des*,
" *e* " *ees*,
" *f* " *fes*,
" *g* " *ges*,
" *a* " *aës*,
" *h* " *hes*.

*) Die Franzosen setzen statt dessen die Worte *Be mol* zu, nennen also *ces: ut Be mol*, — *des: re Be mol*, u. s. w.

Nur schreibt und spricht man statt *oës* kurzweg *es*, und statt *aës* kurzweg *as*; statt *hes* sagt man aber *b* *).

Hier

40



sehen wir die Töne einer Oktave, jeden mit seiner Erniedrigung. Es scheinen wieder bis zur Oktave ihrer vierzehn; aber wiederum müssen wir bemerken, dass *ces* derselbe Ton, wie *h*, und *fes* derselbe Ton wie *e* ist, so bleiben also richtig nur zwölf verschiedne Töne, wie im Bilde, für die Oktave.

Solche Töne, die nur dem Namen nach verschieden, in der That (der Tonhöhe nach) aber dieselben sind, nennen wir

e n h a r m o n i s c h;

also *h* und *ces*, *e* und *fes*, *eis* und *f*, *his* und *c*, *cis* und *des*, *as* und *gis*, *c* und *ais* u. s. w. sind enharmonische Töne.

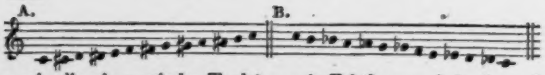
Es muss hier auffallen, dass wir sonach für die Töne doppelte Namen haben. Warum nennen wir nicht die Töne der Obertasten ein für allemal *cis*, *dis*, u. s. w., oder *des*, *es*, u. s. w.? warum soll *e* bisweilen *fes*, und *f* bisweilen *eis* heissen? — Diese scheinbar überflüssigen Doppelbenennungen haben guten Grund für sich; sie sind für Klarheit und Leichtigkeit der Schreibart unentbehrlich. Zum Theil wird sich das schon in diesem Werke zeigen lassen; erschöpfend kann es nur in der Kompositionslehre und Tonwissenschaft dargethan werden.

Die Tonleiter mit Einfügung aller erhöhten, oder aller erniedrigten Töne, die nicht schon unter anderm Namen, enharmonisch, vorhanden sind, nennen wir

die chromatische Tonleiter.

Hier

41



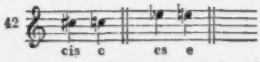
sehen wir die chromatische Tonleiter mit Erhöhungen bei *A*, und mit Erniedrigungen bei *B*, vor uns.

Haben wir nun ein Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen angewendet, und wollen nicht mehr den erhöhten oder erniedrigten Ton, sondern den ursprünglichen wieder eintreten lassen: so bietet sich dafür

*) Die Engländer gebrauchen auch wirklich *hes* statt *b*; letztere Benennung hat (wie wir in der Anmerkung S. 12 gesehen haben) einen geschichtlichen Grund, und nun den Sprachgebrauch für sich.

C. *das Widerrufungszeichen*
dar, das diese Gestalt

hat, und auch *b quadratum* oder B-quadrat genannt wird. Es hebt die Wirkung des vorhergegangenen Kreuzes oder Be's auf, stellt also den erhöht oder erniedrigt gewesenen Ton wieder auf seine ursprüngliche Höhe. So wird z. B. hier aus *cis* wieder *c* und aus *es* wieder *e*;



das Kreuz hatte das erste *c* zu *cis* erhöht, das Widerrufungszeichen sagt uns, dass der zweite Ton nicht mehr erhöht, nicht mehr *cis*, sondern *c* sein solle; das erste *e* war durch das vorgesetzte Erniedrigungszeichen *es* geworden, durch das Widerrufungszeichen wird es wieder *e*.

Wir wollen hierbei nicht unbemerkt lassen, dass die Wirkung des Widerrufungszeichens eine zwiefältige ist. Hebt nämlich dieses Zeichen eine Erhöhung auf, so erniedrigt es den Ton, hebt es eine Erniedrigung auf, so erhöht es den Ton. Weiterhin wird uns diese einfache Bemerkung nützlich werden.

D. *Doppel-Erhöhung und Doppel-Erniedrigung.*

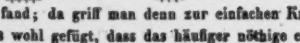
Es ist unter Umständen, die wir später kennen lernen werden, nöthig, bisweilen einen Ton doppelt zu erhöhen oder zu erniedrigen, so dass statt seiner Taste die zweite höhere oder tiefere zu nehmen ist.

Die Doppelerhöhung wird durch ein Doppelkreuz, das diese Gestalt hat *),

angedeutet. Erscheint also das Doppelkreuz z. B. vor *c*, so wird nicht *c*, nicht *cis*, sondern die nächste über *cis* liegende Taste (die wir bisher *d* nannten, im Bilde mit 3 bezeichnet) genommen. Dem Notennamen wird die Erhöhungssilbe *is* doppelt angehängt; also

---

*) Es muss auffallen, dass das Doppelkreuz die Gestalt eines einfachen, und das einfache die Gestalt eines doppelten (zweier in einander geschobner Kreuze) hat. Dies rührt daher, weil das Doppelkreuz später in Gebrauch kam, als das einfache, und man die wirkliche Verdoppelung der Gestalt des sogenannten einfachen Kreuzes, —



zu bunt und unbequem fand; da griff man denn zur einfachen Kreuzgestalt.

Uebrigens hat sich's wohl gefügt, dass das häufiger nöthige einfache Kreuz die in die Augen fallendere Form hat.

aus *c* wird *cisis*,
» *d* » *disis*,
» *e* » *eisis*,
» *f* » *fisis*,
» *g* » *gisis*,
» *a* » *aisis*,
» *h* » *hisis*.

Unangemessen scheint die Benennungsweise Einiger, die statt der Erhöhungssilbe den ganzen Namen verdoppeln, also statt *cisis* *ciscis*, statt *disis* *disdis* sagen, u. s. w. Man weiss dabei nie sicher, ob zweimal *cis* oder *dis* nacheinander, oder eine wirkliche Doppelerhöhung gemeint ist.

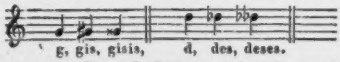
Die Doppelerniedrigung wird durch ein Doppel-*b*,

bb

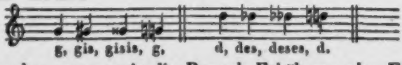
oder auch durch ein einfaches aber grösser geschriebenes *b* angezeigt; die erstere Bezeichnung ist offenbar die deutlichere. Erscheint nun das Doppel-*b* vor einer Note, so wird nicht deren ursprüngliche, nicht die nächste, sondern die zweite tiefere Taste genommen. Steht z. B. das Doppel-*b* vor *d*, so wird nicht *d*, nicht *des*, sondern die nächste Taste unter *des* (die im Bilde mit 1 und *c* bezeichnete) genommen. Dem Notennamen wird die Erniedrigungssilbe *es* doppelt angehängt; also

aus *c* wird *cescs*,
» *d* » *deses*,
» *e* » *eses*,
» *f* » *feses*,
» *g* » *geses*,
» *a* » *ases* (üblicher *asas*),
» *h* » *bb* (statt *b-es*).

Hier sehen wir Doppelerhöhungen und Doppelerniedrigungen auf Noten.

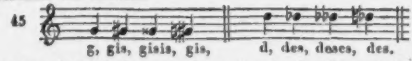
43 

Wie soll nun eine Doppelerhöhung oder Doppelerniedrigung widerrufen werden? — Durch ein Doppel-Widerrufungszeichen. Z. B.:

44 

Wie aber, wenn wir die Doppel-Erhöhung oder Erniedrigung nicht ganz, sondern nur zum Theil widerrufen, also auf die einfache Erhöhung oder Erniedrigung zurückkehren wollen? — Dann brauchten wir nur Ein Widerrufungszeichen zu setzen; dies müsste streng genommen genügen. Damit aber Niemand irre werde

und es für eine gänzliche Widerrufung halte, pflegt man das eine Kreuz oder *b*, das noch fortgelten soll, hinter das einfache Widerrufszeichen zu setzen.



Man sieht übrigens, dass durch die Doppel-Erhöhungen und Erniedrigungen noch viel mehr Namen für ein- und denselben Ton eingeführt worden sind, als bisher (S. 32) schon da waren; und zwar kann jetzt jeder Ton drei verschiedne Namen führen, —

c kann auch *his* oder *deses* heissen,
cis » » *des* » *hisis* » ,
d » » *eses* » *cisis* » ,

und so jeder den Namen von drei nebeneinander liegenden Stufen annehmen. Wozu diese mehrfachen Benennungen nöthig sind, kann, wie gesagt*), nicht hier, sondern nur anderswo gezeigt werden. Wir wollen nur die Namen selbst merken, und uns nochmals einprägen, dass verschieden benannte, in unserm System aber gleich hohe (durch dieselbe Taste anzugebende) Töne enharmonische Töne heissen. Also *c*, *his* und *deses*, ferner *cis*, *des* und *hisis* u. s. f. sind enharmonische Töne.

Auch müssen wir selbst zugestehen, dass der Zweck der Widerrufungszeichen noch nicht hier eingesehen werden kann, sondern erst dann, wenn wir wissen, wie lange überhaupt ein Versetzungszeichen**) (Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen) gilt. Aber diese ganze Zeichenlehre ist so leicht im Zusammenhange zu fassen, dass man sie nicht zu trennen nöthig fand.

Nun endlich kehren wir zu den

sieben Tonstufen

zurück, um sie vollständig zu erkennen.

Als wir sie S. 12 aufführten, sagten wir schon, dass alle Töne den Namen einer der sieben Tonstufen, oder einen von diesem abgeleiteten Namen führen. Jetzt sehen wir, dass jede Tonstufe in fünferlei Gestalt erscheinen kann: unverändert, einfach und doppelt erhöht, einfach und doppelt erniedrigt; dass sie also auch fünf Töne und fünf Namen unter sich fasst. — Wir wollen also von nun an alle Töne, die von Einer Stufe benannt sind, zu dieser Stufe rechnen. Also gehören

zu der Stufe *c* die Töne *c*, *cis*, *cisis*, *ces*, *ceses*,
» » » *d* » » *d*, *dis*, *disis*, *des*, *deses*,

*) Vergl. S. 32.

**) So nennt man alle Erhöhungs- und Erniedrigungs-Zeichen, Kreuz und Be, Doppelkreuz und Doppel-Be. Eigentlich müsste das einfache und doppelte Widerrufungszeichen auch unter dem Namen begriffen sein.

und so fort, gleichviel dass diese Töne unter anderm Namen auch zu einer andern Stufe gerechnet werden können, z. B. der Ton *cis* als *des* zur *D*-Stufe und als *hisis* zur *H*-Stufe.

Endlich kennen wir auch jetzt erst den gesammten Inhalt unsers Tonsystems, von dem wir im ersten Abschnitte nur die sieben unveränderten Stufen auffassen konnten. Wir wissen nun, dass jede Oktave ausser den sieben Tonstufen *(c, d, e, f, g, a, h)* auch noch fünf durch Erhöhung oder Erniedrigung erhaltene Zwischentöne *(cis, dis, fis, gis, ais,* oder *des, es, ges, as, b)* enthält, also im Ganzen zwölf verschiedne Töne umfasst; und können nun unter Tonsystem — den Inbegriff aller sieben Tonstufen nebst ihren Erhöhungen und Erniedrigungen (durch alle Oktaven) verstehen.

Fünfter Abschnitt.

Messung der Tonverhältnisse.

Da in der Musik Töne mit einander verbunden werden sollen, so ist es nöthig, ihr Verhältniss zu einander zu bestimmen.

Am oberflächlichsten geschieht das, wenn wir blos anmerken, dass der eine Ton höher sei, als der andre, z. B. *g* oder *a* höher, als *c* in derselben Oktave. Da es indess zu jedem Tone viel höhere und tiefere Töne giebt, so ist diese Angabe viel zu unbestimmt.

Genauer ist schon die Abzählung der Stufen. Man beginnt von irgend einer, die man die erste nennt; von da aus ist die folgende höhere dann die zweite, die folgende die dritte und so fort. Es ist üblich, sich dabei der lateinischen Zahlnamen zu bedienen; mithin heisst

die erste	Stufe	Prime	oder	*prima,*
„ zweite	„	Sekunde	„	*secunda,*
„ dritte	„	Terz	„	*tertia,*
„ vierte	„	Quarte	„	*quarta,*
„ fünfte	„	Quinte	„	*quinta,*
„ sechste	„	Sexte	„	*sexta,*
„ siebente	„	Septime	„	*septima.*

Für gewisse Theile der Musiklehre ist es bequem, weiter zu zählen; da heisst denn

die achte	Stufe	Oktave,	*octava,*
„ neunte	„	None,	*nona,*
„ zehnte	„	Dezime,	*decima,*
„ elfte	„	Undezime,	*undecima,*
„ zwölfte	„	Duodezime,	*duodecima,*
„ dreizehnte	„	Terzdezime,	*decima tertia,*
„ vierzehnte	„	Quartdezime,	*decima quarta.*

Man gewahrt leicht, dass die achte Stufe *) keine andre ist, als die erste in einer höhern Oktave, die neunte keine andre, als die zweite in einer höhern Oktave, u. s. f. Auch wird für die Meisten genügen, sich die Stufennamen bis zur Oktave und None zu merken; die andern kommen erst in der Kompositions-

*) Von dieser haben wir schon früher (S. 13) den Inbegriff aller sieben Stufen (mit ihrem Anhange von versetzten Tönen) (S. 36) Oktave genannt.

lehre spät und zwar bei der Lehre vom doppelten Kontrapunkt in Anwendung.

Wenn also *C* als Prime angenommen wird, so ist *D* die Sekunde, *E* die Terz, *F* die Quarte u. s. f. Wird *F* als Prime angenommen, so ist *G* die Sekunde, *A* die Terz u. s. w. Hiermit können wir das Verhältniss der Töne schon weit genauer angeben; wir können nun z. B. von *G* nicht blos sagen, dass es höher ist, als *C* (in derselben Oktave) sondern auch, dass es um vier Stufen höher, dass es die fünfte Stufe, die Quinte von *C* ist*).

Vergleichen wir nun zwei Töne mit einander hinsichts ihrer Höhe, so setzen wir sie dadurch in ein Verhältniss zu oder mit einander. Der allgemeine Name für ein solches Verhältniss ist

Intervall.

Wir sagen also: *C* und *D* bilden mit einander das Intervall einer Sekunde, *G* und *d* das Intervall einer Quinte, *C* mit *C* das Intervall einer Prime**).

Allein auch diese Bestimmungen sind nicht vollkommen genügend; denn wir wissen ja, dass jede unserer Stufen fünf verschiedne Töne begreift. Welcher von diesen ist nun gemeint? — Wenn wir z. B. von *C* die Quinte verlangen: ist da *g*, oder *gis*, oder *gisis*, *ges* oder *geses* gemeint? Sie alle stehen auf der fünften Stufe von *C*, sind also alle Quinten dieses Tones. Hier lässt die Abzählung der Stufen und der blose Intervallname uns ungewiss.

Es bedarf daher eines genauern

Tonmaasses,

und dazu sind die kleinsten Tonabstufungen unsers Systems genommen.

Wir haben ihrer drei Maasse nöthig, die wir

den Ganzton (ganzen Ton),
den grossen Halbton, und
den kleinen Halbton

nennen wollen.

Einen Ganzton bilden zwei Töne nebeneinander liegender Stufen, zwischen denen sich in unserm System noch irgend ein

---

*) Der Regel nach wird, wie gesagt, von unten nach oben hin abgezählt. Will man umgekehrt von einem obern nach einem untern Tone hin zählen, so setzt man dem Zahlnamen das Wort Unter vor. Also *F* ist von *G* die Untersekunde, von *A* die Unterterz u. s. w. Im Gegensatze dazu fügt man bisweilen bei der ordentlichen Zählung das Wort Ober bei, sagt z. B.: *C* ist von *F* die Unterquarte, *H* von *F* die Oberquarte.

**) Intervall heisst verdeutscht: Zwischenraum, passt also eigentlich nur für Töne Verschiedner Höhe, nicht aber für die Prime, in der ein Ton mit sich selbst verglichen wird. Da wir aber auch dieses Verhältniss brauchen, so wenden wir jenen Namen uneigentlich auf dasselbe an.

Ton (auf der Tastatur noch irgend eine Taste) befindet. Also *c* und *d* bilden einen Ganzton; denn sie gehören nebeneinander liegenden Stufen, und zwischen ihnen befindet sich noch ein Ton, *cis* oder *des*. Desgleichen sind *cis* und *dis*, *e* und *fis*, *b* und *c* Ganztöne, denn sie stehen auf nebeneinander liegenden Stufen (*cis* und *dis* stehen auf der *C*- und *D*-Stufe, *fis* auf der *F*-Stufe, *b* auf der *H*-Stufe; es sind also in diesen Fällen die Stufen *C* und *D*, *E* und *F*, *H* und *C* neben einander) und zwischen ihnen liegt noch ein Ton, — nämlich *d* zwischen *cis* und *dis*, *f* zwischen *e* und *fis*, *h* zwischen *b* und *c**). Also auch hier kommt nichts darauf an, ob die einen Ganzton bildenden Töne auf Ober- oder Untertasten auf dem Klavier angegeben werden, und ob der zwischenliegende Ton einer Ober- oder Untertaste zufällt.

Einen grossen Halbton bilden zwei, nebeneinander liegenden Stufen zugehörige Töne, zwischen denen sich kein Ton in unserm Systeme befindet. Also *h* und *c*, *c* und *des*, *fis* und *g* bilden grosse Halbtöne, denn sie gehören neben einander liegenden Stufen an und zwischen ihnen findet sich in unserm Tonsystem kein Mittelton, — auf unsern Klavieren auch keine Taste.

Einen kleinen Halbton bilden zwei derselben Stufe angehörige Töne, zwischen denen sich in unserm System kein Mittelton findet. Als Beispiel nennen wir *h* und *his*, *c* und *cis*, *fis* und *fisis*, *ges* und *g***).

Mit diesen Maassen lässt sich nun jedes in unserm Tonsystem vorhandene Tonverhältniss***) ganz genau angeben; man zählt näm-

---

*) Hier zeigt sich der Einfluss der Doppelbenennungen, die wir S. 32 und 35 wahrgenommen. *Cis* und *Dis*, *e* und *fis* sind Ganztöne; aber *Des* und *Dis*, *e* und *ges* sind keine, denn *des* und *dis* gehören ein und derselben, *e* und *ges* aber nicht neben einander liegenden, sondern einer ersten und dritten Stufe an. Gleichwohl sind es Töne von gleicher Höhe, — und wir müssen von einem spätern Unterrichte die Aufklärung erwarten, wozu eine scheinbar nur im Namen steckende Unterscheidung nöthig sei.

**) Auch hier springt die enharmonische Gleichheit von *h*—*his*, *e*—*cis* u. s. w. mit *h*—*c* und *c*—*des* in die Augen.

***) Nicht jedes Tonverhältniss überhaupt. Denn dass jede Grösse, also auch der Abstand zweier Töne von einander, bis in das Unendliche theilbar ist, lehrt die Mathematik; es sind also (S. 11) unzählige Tonverhältnisse möglich. Dass ferner nicht immer und überall die bei uns einheimischen Tonverhältnisse, sondern oft ganz andre gebraucht, — oder versucht worden sind, erfahren wir aus der Akustik und der Geschichte der Musik (vergl. u. a. des Verf. Artikel über griechische Musik, im Universal-Lexikon der Tonkunst).

Gewöhnlich nimmt man übrigens innerhalb eines Ganztones neun unterscheidbare Tonabstufungen an, die man Komma nennt; auf den grossen Halbton rechnet man fünf, auf den kleinen vier Kommate. Hat ein Ton nicht das genaue in unserm System ihm zugedachte Maass, — ist er um ein oder einige Kommate zu hoch oder zu tief, so nennen wir ihn unrein, im entgegengesetzten Falle rein.

lich ab, wie viel grosse oder kleine Halbtöne und Ganztöne darin enthalten sind.

Untersuchen wir zuvörderst den Ganzton, z. B. *c—d*, so finden wir, dass er einen grossen und einen kleinen Halbton enthält; nämlich *c—cis* und *cis—d*, oder — was dasselbe ist — *c—des* und *des—d*.

Untersuchen wir die Terz *c—e*, so finden wir, dass sie zwei Ganztöne (*c—d* und *d—e*) enthält.

Untersuchen wir die Septime *c—h*, so finden wir in ihr
2 Ganztöne, *c—d* und *d—e*,
1 grossen Halbton, *e—f*,
und noch
3 Ganztöne, *f—g*, *g—a*, *a—h*.

Dasselbe Resultat hätten wir bei jeder Art der Ausmessung z. B. so —
2 Ganztöne, *c—d*, *d—e*,
1 Ganzton, *e—fis*,
1 Ganzton, *fis—gis*,
1 grosser Halbton, *gis—a*, — oder 1 Ganzton, *gis—ais*,
1 Ganzton, *a—h*, 1 grosser Halbton, *ais—h*,
gefunden; wir messen also überall, wie es uns gefällt, oder am bequemsten ist.

Nunmehr können wir erst die Tonverhältnisse auf das Bestimmteste angeben. Wenn wir von *C* diejenige Septime verlangen, die fünf Ganztöne und einen grossen Halbton höher liegt: so kann nur *h* gemeint sein; denn *b* würde von *c* nur vier Ganztöne (*c—d*, *d—e*, *f—g*, *g—a*) und zwei grosse Halbtöne (*e—f*, *a—b*) entfernt, also einen kleinen Halbton zu nahe, — *his* aber sechs Ganztöne (*c—d*, *d—e*, *e—fis*, *fis—gis*, *gis—ais*, *ais—his*), also einen kleinen Halbton zu weit entfernt sein; *bb* läge noch näher als *b* und *hisis* noch ferner als *his*.

Allein es wäre zu umständlich, jedesmal das Maass des Intervalls anzuführen, wenn man dessen Grösse genau angeben wollte. Man hat daher

vier Klassen von Intervallen

unterschieden, und kann nun mit einem einzigen Beiworte die eigentliche Grösse jedes Intervalls genau angeben. Jedes Intervall kann sein

gross, oder
klein,
vermindert, oder
übermässig.

Jedes kleine Intervall ist einen kleinen Halbton kleiner,

als dasselbe grosse, z. B. die kleine Quinte oder Sexte einen kleinen Halbton kleiner, als die grosse Quinte oder Sexte.

Jedes verminderte Intervall ist einen kleinen Halbton kleiner, als das kleine, — oder zwei kleine Halbtöne kleiner, als das grosse.

Jedes übermässige Intervall ist einen kleinen Halbton grösser, als das grosse Intervall. — Wir wollen bei dieser Gelegenheit merken, dass in unserer Kunstsprache

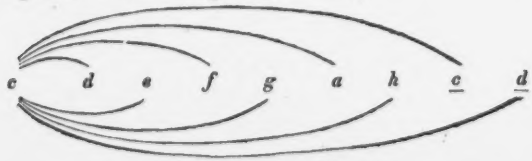
vermindert — kleiner als klein,
übermässig — grösser als gross

heisst.

Sobald wir also wissen, wie gross die grossen Intervalle sind, können wir aus ihnen leicht kleine, verminderte, übermässige machen. Und für die Vorstellung der grossen Intervalle giebt es ein unvergessliches Modell:

die Reihenfolge der Tonstufen.

In dieser Reihenfolge bildet jeder Ton zum Anfangstone ein grosses Intervall. Folglich ist —



c—d eine grosse Sekunde,
c—e - - Terz,
c—f - - Quarte,
c—g - - Quinte*),

*) In diesen Benennungen herrscht bei den Musikern und Schriftstellern keineswegs die wünschenswerthe Uebereinstimmung. Die grosse und kleine Terz werden Dur- und Molterz genannt, die grosse Quinte heisst reine Quinte (als wenn nicht jedes Intervall rein sein müsste), die kleine Quinte wird gar falsche Quinte genannt, obgleich sie natürlicher Weise an ihrer Stelle eben so richtig ist, als jedes andre Intervall.

Am merkenswerthesten ist die Benennung der Quarte (von 2 Ganztönen und einem grossen Halbtone) *c—f* als kleine Quarte und der Quarte *f—h* oder *c—fis* (von 3 Ganztönen) als grosse Quarte. Diese Benennung hat nicht blos im Gebrauche früherer Schriftstellen ihren Grund, sondern in einem Parallelismus. Die grosse Sekunde und Terz nämlich geben umgekehrt kleine Septime und Sexte; da schien es entsprechend, die aus der Umkehrung der grossen Quinte entstehende Quarte eine kleine zu nennen. Allein diese Umkehrungsverhältnisse haben keine praktische Wichtigkeit, und es scheint angemessener, alle Verhältnisse der Urstufen zu ihrem Anfange gleich zu achten, alle für gross. Dies lohnt sich uns durch die oben gebrauchte leichte Methode der Intervallenbestimmung.

c—a	eine grosse	Sexte,
c—h	- -	Septime,
c—c	- -	Oktave,
c—d	- -	None,

und so fort*). Dies können wir nicht vergessen, so lange wir uns der Stufennamen, und, dass in ihnen die Norm für die grossen Intervalle liegt, erinnern.

Wir sehen also, dass

die grosse	Sekunde	1	Ganzton,			
- -	Terz	2	Ganztöne,			
- -	Quarte	2	-	und 1	grossen	Halbton,
- -	Quinte	3	-	- 1	-	-
- -	Sexte	4	-	- 1	-	-
- -	Septime	5	-	- 1	-	-
- -	Oktave	5	-	- 2	grosse	Halbtöne,
- -	None	6	-	- 2	-	-

enthält, und so oft wir eine dieser Grössen vergessen mögen, haben wir nur das Intervall aus den Stufennamen wieder hervorzuholen und auszumessen**).

---

*) Ausdrücklich erinnern wir, dass nur die Entfernung des obern Tones vom Anfangstone (*c*) das richtige Intervall giebt. Unter einander geben die Stufennamen allerlei Intervalle; z. B. *d—f* und *e—g* sind nicht grosse Terzen, *f—h* ist nicht eine grosse Quarte, — wie die obigen Maasse gleich zeigen werden.

**) Es muss hier noch einer besondern Unterscheidung der Intervalle gedacht werden, die in der Theorie der Musik uralt ist, und — wenn auch für unsre Ansichtsweise (vergl. die Kompositionslehre Th. I. S. 189) ohne Erheblichkeit, doch dem Musiker oder Kunstfreunde nicht ganz unbekannt bleiben darf.

Um sie zu begreifen, muss man aus der Akustik (S. 11) sich merken, dass ein Ton um so höher ist, je schnellere Schwingungen der tönende Körper macht, dass, wenn irgend ein Ton eine Schwingung erfodert, seine höhere Oktave deren zwei in derselben Zeit (also von doppelter Geschwindigkeit), — die höhere Quinte derselben drei, — die zweite höhere Oktave vier Schwingungen, — die nächste grosse Terz über dieser Oktave fünf Schwingungen, — die nächste kleine Terz darüber sechs Schwingungen braucht. Angenommen, ein tönender Körper, der in der Sekunde eine Schwingung machte, gäbe das grosse *C* zu hören: so würde ein Tonkörper, der in der Sekunde zwei Schwingungen machte, das kleine *c* geben. Es würden sich also die Töne

$$C : c : g : \underline{c} : \underline{e} : \underline{g}$$

wie $1 : 2 : 3 : \underline{4} : \underline{5} : \underline{6}$

verhalten. — Die nächste Verhältnisszahl wäre 6:7; sie würde einen Ton ergeben, für den wir (wenn auch nicht genau) den Ton *b*, die kleine Septime von *c*, setzen müssten.

Nun können wir jene Unterscheidung der ältern Tonlehre fassen. Sie unterschied zweierlei Intervalle:

Konsonanzen, oder wohlklingende, und

Dissonanzen, oder übel- (nicht oder weniger angenehm) klingende.

Konsonanzen sollten sein: der Einklang, die grosse Oktave, Quinte, Quarte, die grosse und kleine Terz und Sexte. Dissonanzen sollten alle übrigen Intervalle sein.

Wollen wir aber von irgend einem andern Ton aus ein grosses Intervall darstellen, so setzen wir erst die nöthige Stufe fest, messen dann die Entfernung, und thun zu oder ab, wo wir dieselbe zu klein oder zu gross finden. Wollten wir z. B. von *f* eine grosse Quarte bestimmen, so finden wir vor Allem, dass von *f* die vierte Stufe *h* ist; *f—h* enthält aber drei Ganztöne, und unsere Normalquarte *c—f* hat nur zwei Ganztöne und einen grossen Halbton; folglich müssen wir *f—h* verengern, *h* in *b* verwandeln, und haben nun die Ganztöne *f—g*, *g—a* und den grossen Halbton *a—b*. Oder wollten wir von *h* eine grosse Quinte haben, so würden wir vorerst die Quintenstufe, *f*, festsetzen, und dann gegen die Normalquinte *c—g* messen. Diese enthält drei Ganztöne (*c—d*, *d—e*, *f—g*) und einen grossen Halbton (*e—f*), unsere Quinte aber nur zwei Ganztöne (*c—d*, *d—e*) und zwei grosse Halbtöne *h—c* und *e—f*), ist also zu klein. Wir thun also einen kleinen Halbton, *f—fis*, hinzu, machen dadurch den letzten Schritt zu einem Ganztone, und haben damit die grosse Quinte, *h—fis*, erlangt.

Sobald wir nun ein grosses Intervall haben, ist es leicht, daraus ein kleines, vermindertes, übermässiges zu machen; wir thun blos so viel kleine Halbtöne zu oder ab, als der Unterschied (S. 40 u. 41) beträgt. Sollte z. B. die grosse Quinte *c—g* zu einer kleinen werden, so müssten wir einen kleinen Halbton abziehen, also *g* erniedrigen zu *ges*; *c—ges* wäre eine kleine Quinte. Die kleinen Intervalle von *c* z. B. aus sind also

c—des, die kleine Sekunde,
c—es, - - Terz,
c—fes, - - Quarte,
c—ges, - - Quinte,

Diese Unterscheidung ist vor allen Dingen eine unwesentliche zu nennen, da es der Musik keineswegs blos oder hauptsächlich auf Ergötzung oder Reizung des Sinnes mit angenehmen und widrigen Tonverhältnissen zu thun ist, sie vielmehr nur unsern Sinn trifft, um durch ihn Seele und Geist zu treffen. Sodann ist sie eine oberflächliche. Denn das Wesen, der Sinn eines Intervalls ist keineswegs damit zu erschöpfen, dass wir es wohlthuend (einfacher oder leichter fasslich) nennen; schon in diesem Werke (im zweiten Abschnitte der sechsten Abtheilung), gründlicher in der Musikwissenschaft, werden ganz andre Begriffe davon zu geben sein; — und man erkennt schon die Oberflächlichkeit, wenn eine Klasse so verschiedne Dinge, wie Quarte, Terz und Oktave, oder alle verminderten und übermässigen Intervalle u. s. w. ohne nähere Unterscheidung fassen soll. Endlich ist die Scheidung eine rein willkührliche, — wenigstens so, wie sie sich hat geltend machen sollen. Denn in der durchaus gleichmässigen Progression 1:2:3:4:5:6:7 ..... ist nicht mehr Grund, bei 6:7 die Scheidewand zu ziehen, als bei 5:6 oder 7:8.

Das Weitere in der Kompositionslehre und besonders in der Musikwissenschaft.

Uebrigens haben wir nur der bequemern Anschauung wegen angenommen, es gebe Töne von einer, zwei Schwingungen. Vielmehr fodert der tiefste Ton etwa 32 Schwingungen in der Sekunde; er liegt eine Oktave unter Kontra-*C*.

c—as, die kleine Sexte,
c—b, - - Septime.

Sollte *c—g* eine übermässige Quinte werden, so müsste *g* um einen kleinen Halbton hinaufgerückt werden. Wollten wir *cis—his* (eine grosse Septime) in eine kleine verwandeln, so müsste *his* um einen kleinen Halbton erniedrigt, zu *h* werden; sollte die kleine Septime *cis—h* zu einer verminderten werden, so müssten wir *h* nochmals erniedern zu *b*; *cis—b* wäre eine verminderte Septime. Hiernach ist es leicht, jedes kleine, verminderte, übermässige Intervall herzustellen.

Dem Anfänger rathen wir, sich in doppelter Weise darin zu üben. Erstens schriftlich. Er entwerfe von jedem Ton aus alle grossen Intervalle (wie wir S. 41), dann alle kleinen (wie wir S. 43), dann die verminderten und übermässigen. Dann nehme er bald dieses, bald jenes grosse Intervall (z. B. *g—d*, *ges—des*, eine grosse Quinte) und verwandle es in ein kleines (*g—des*, *ges—deses*), vermindertes (*g—deses*, *ges—deseses**)), übermässiges (*g—dis*, *ges—d*). Zweitens übe er seinen Sinn im Erkennen der Intervalle. Er suche nach dem Gehör die verschiednen Intervalle (z. B. grosse Quinten, grosse und kleine Terzen und Sexten, kleine Septimen) auf beliebigen Stufen auf; glaubt er sie gefunden zu haben, so benenne er die Töne und messe die Grösse des Intervalls; dies wird ihm zeigen, ob er das Rechte getroffen.

Es ist klar, dass man mit Hülfe der doppelten Erhöhungen und Erniedrigungen noch gar viel Intervalle ausmitteln könnte. Die verminderte Septime *cis—b* könnte durch nochmalige Erniedrigung des *b* doppelt, und durch nochmalige Erhöhung des *cis* in eine dreifach verminderte Septime (*cis—bb* und *cisis—bb*) verwandelt, die übermässige Quinte *c—gis* noch zwei- oder dreifach (*c—gisis*, *ces—gisis*, *ceses—gisis*) ausgedehnt werden. Und wollte man gar über Doppelkreuze und Bee hinausgehen zu dreifachen Erhöhungen und Erniedrigungen: so würde die Zahl der Intervalle sich in das Ungemessene vermehren. — Zum Glück aber können wir alle diese Fabrikate in der wirklichen Kunst nicht brauchen, wollen sie also ein für allemal bei Seite gestellt haben.

Im vorigen Abschnitte haben wir enharmonische Töne kennen gelernt. Jetzt finden wir Intervalle, die bei gleicher Höhe ihrer beiderseitigen Töne ganz anders zu benennen sind, und desshalb

---

*) Hier treffen wir auf eine dreifache Erniedrigung, von der oben S. 33 nichts gesagt worden ist. Der Grund unsers Schweigens war, weil man dreifache Erniedrigungen und Erhöhungen nicht braucht, nicht — oder doch nur höchst selten nöthig hat.

enharmonische Intervalle

heissen müssen. Man findet sie leicht auf, wenn man in irgend einem gegebnen Intervall einen Ton enharmonisch umnennt. Verwandeln wir z. B. in der kleinen Terz *c—es* das *es* enharmonisch in *dis*, so steht eine übermässige Sekunde, *c—dis*, vor uns, deren Töne in unserm jetzigen Tonsysteme gleiche Tonhöhe mit der Terz *c—es* haben. Nennt man in der übermässigen Quinte *c—gis* den obern Ton um, so erhält man die kleine Sexte *c—as*. So würde aus der verminderten Septime *cis—b* eine grosse Sexte *cis—aïs* oder *des—b*, und was der ähnlichen Verwandlungen mehr sind.

Sechster Abschnitt.

Die Tongeschlechte.

Wir sehen also, dass der Musik nach unserm Systeme sieben Tonstufen, auf diesen aber eine grosse Anzahl von Tönen und Tonverhältnissen zu Gebote stehen. Möglicherweise können alle diese Töne und Tonverhältnisse in jedem besondern Tonstücke vorkommen. Da aber jedes Kunstwerk einen abgegränzten Inhalt und eine wenigstens einigermaassen bestimmte Tendenz, einen bestimmten Kreis von Gedanken und Empfindungen auszusprechen hat: so ist es natürlich, dass nicht in jedem Tonstücke alle möglichen Töne und Verhältnisse, wenigstens nicht alle in gleicher Wichtigkeit, auftreten werden, sondern für jedes Tonstück sich ein bestimmter Kreis von Tönen und Verhältnissen abrundet, in dem das Tonstück sich ausschliesslich oder vorzugsweise bewegt.

Dieser Umstand erleichtert nun auch der Lehre das Geschäft, den Schüler in das weite Reich der Tongestaltungen einzuführen, ohne dass er sich in der Unzahl mannigfaltiger Gebilde verwirrt und verliert.

Für jedes Tonstück bieten sich natürlich

die sieben Tonstufen

als Grundlage dar. Aber jede kann sich fünffach darstellen, und dies giebt fast zahllose Möglichkeiten, die sieben Tonstufen zu verbinden; man könnte möglicherweise mit *c—d—e—f*, oder *cis—d—e—f*, oder *ces—d—e—f*, oder *c—dis—e—f*, oder *cis—dis—e—f*, u. s. w. anfangen.

Von allen diesen Möglichkeiten hebt unser System ihrer zwei heraus, als die allein wesentlich brauchbaren. Wir wollen sie

Tongeschlechte*)

nennen, und zwar das harte und das weiche, oder Dur (das Durtongeschlecht, Durgeschlecht) und Moll (Mollgeschlecht).

---

*) Dieser Name wird auch in einem andern Sinne gebraucht. Man nennt die Tonfolge, in der jede Stufe nur einmal auftritt (oder auch, die sich in Ganz- und Halbtönen bewegt), das diatonische Geschlecht, die Tonfolge, die durch lauter Halbtöne geht (S. 32), das chromatische Geschlecht, endlich die, in der alle Töne (oder wenigstens die chromatischen) mit ihren enharmonischen Doppelnamen (*c—cis—des—d—dis—es—e* u. s. w.) auftreten,

Beide kommen darin überein, dass in ihnen die sieben Tonstufen enthalten sind. Worin also unterscheiden sie sich? In den Verhältnissen der Tonstufen zu einander, in der Grösse der Intervalle, die jede Tonstufe zu der ersten bildet.

Das Durgeschlecht

hat lauter grosse Intervalle, — nämlich der folgenden Stufen zur ersten. Es folgt also auf die Prime eine grosse Sekunde, grosse Terz, Quarte, Quinte, Sexte, Septime. Folglich sehen wir in der ursprünglichen Stufenfolge (S. 12)

c — d — e — f — g — a — h — c

das Vorbild des Durgeschlechts.

Wollen wir bei der Angabe der Verhältnisse nicht immer auf den ersten Ton zurückzukehren, so messen wir den Abstand einer jeden Stufe von der folgenden. Da finden wir denn, dass die erste von der zweiten einen Ganzton, diese von der dritten wieder einen Ganzton, diese von der vierten einen grossen Halbton entfernt ist, u. s. f. Hier —

c —— *d* —— *e* —— *f* —— *g* —— *a* —— *h* —— *c*

1 1 ½ 1 1 1 ½

sehen wir alle Abstände von Stufe zu Stufe vor uns: es folgen sich zwei ganze und ein halber, wieder drei ganze Töne und noch ein halber.

Das Mollgeschlecht

hat ebenfalls lauter grosse Intervalle, mit Ausnahme der Terz und Sexte, die klein sind. Da wir wissen, wie grosse Intervalle in kleine verwandelt werden, so können wir leicht aus Dur Moll machen, wir brauchen nur Terz und Sexte zu erniedrigen, z. B. *C*dur

c — d — e — f — g — a — h — c

in *C*moll:

---

das enharmonische Geschlecht. Allein die letzten beiden Geschlechte sind ungeeignet, Grundlagen im System musikalischer Komposition zu werden, und es scheint sogar ein Missverständniss, wenn man glaubt, die alte griechische Tonkunst habe sich dieser (oder einigermaassen ähnlicher, gleichbenannter) Tonreihen als Geschlechte, als Grundlagen der Komposition bedient, obwohl die Aussprüche der griechischen Theoretiker dafür sind (vergl. des Verf. Art. über gr. Mus. im Universal-Lexikon der Tonkunst); von diesen nämlich ist die alte Begriffsbestimmung auf uns übergegangen. Es bleibt also von den angeblichen drei Geschlechten Eins übrig, das heisst: die ganze Eintheilung nach diesen Begriffen ist nichtig.

Nun hätte man also die Wahl, statt Tongeschlecht Tongattung für Dur und Moll zu sagen. Aber Gattung setzt schon eine höhere Theilung in Geschlechte voraus, und — was die Hauptsache ist, der Begriff von Geschlecht entspricht dem Sinne von Dur und Moll; beide verhalten sich zu einander etwa wie Männliches und Weibliches. Gattung deutet auf Verschiednes; Moll aber ist nicht ursprünglich Verschiednes, überhaupt nicht ursprünglich Eigenes, sondern aus Dur hervorgegangen oder gemacht.

c—d—es—f—g—as—h—c

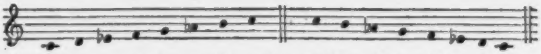
zu verwandeln.

Hiernach finden wir nun, dass die Tonreihe in Moll folgende Schritte macht.

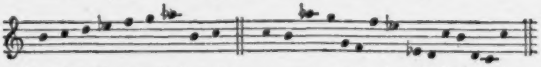
c — *d* — *es* — *f* — *g* — *as* — *h* — *c*

1 ½ 1 1 ½ 1½ ½

Auffallend ist hier der in Dur gar nicht und in Moll nur einmal vorkommende Schritt von anderthalb Tönen oder einer übermässigen Sekunde, *as—h*. Unsere Empfindung wird von demselben im Laufe der Tonleiter, —

46 

herb berührt, — wie von allen übermässigen Intervallen. Allein dies ist nicht in jeder Tonfolge, z. B. nicht in diesen, —

47 

(wo die übermässige Sekunde umgangen ist) der Fall; und es kommt bei der Bildung der Geschlechte auch gar nicht darauf an, eine möglichst milde Tonfolge *), sondern eine recht geeignete Grundlage für Komposition zu finden.

Warum haben wir aber unsere beide Tongeschlechte eben so und nicht anders gebildet? warum hat das Durgeschlecht lauter grosse Intervalle? und warum werden im Mollgeschlechte eben nur Terz und Sexte klein genommen? — Dies sind Fragen, die sich späterhin beantworten lassen; für jetzt ist es genug, die beiden Geschlechte nach ihrer wirklichen Beschaffenheit zu kennen und ihre Tonfolge bilden zu lernen.

---

*) Diese ganz fremde Rücksicht hat viele Tonlehrer verleitet, die Molltonleiter abweichend, und zwar auf verschiedne Weise zu bilden. Im Hinaufsteigen nämlich geben sie der Molltonleiter blos eine kleine Terz, —

c—d—es—f—g—a—h—c,

im Hinabsteigen aber kleine Terz, Sexte und Septime, —

c—b—as—g—f—es—d—c.

Allerdings sind nun beide Tonfolgen milder, als die mit einer übermässigen Sekunde; aber der Begriff eines einigen Tongeschlechts ist ganz aufgehoben, die Sexte heisst sowohl *as* als *a*, die Septime sowohl *b* als *h*, man müsste also das angebliche Tongeschlecht für eine unbestimmte, oder für eine zwiefältige Grundlage, für zwei Tongeschlechte halten. Noch bestimmter widerlegt sich diese Annahme in der Harmonielehre.

Siebenter Abschnitt.

Die Tonarten.

Wir haben schon oben (S. 38) bemerkt, dass die Intervalle von jeder beliebigen Stufe aus gebildet werden können, eben sowohl von *d* oder *e*, *cis* oder *dis* aus, als von *c* aus. Folglich können wir auch von jedem beliebigen Ton aus alle grossen und kleinen Intervalle bilden, haben dies auch S. 44 an einzelnen beispielweise gethan.

Folglich können wir jedes unserer Tongeschlechte auf jedem beliebigen Tone bauen, eben sowohl auf *cis*, *d* oder *es* u. s. w., als auf *c*. Die Darstellung eines Tongeschlechts auf bestimmten Stufen nennen wir

Tonart.

Es giebt also Durtonarten (Darstellungen des Durgeschlechts) und Molltonarten (Darstellungen des Mollgeschlechts), und zwar können auf jedem Tone, den unser System darbietet, eine Dur- und eine Molltonart gegründet werden.

Wie viel Töne hat nun unser System?

Erstens die sieben Stammtöne,

c—d—e—f—g—a—h,

zweitens die fünf zwischen ihnen liegenden Halbtöne,

cis, — *dis*, — *fis*, — *gis*, — *ais*,

also im Ganzen zwölf. Es muss also

zwölf Durtonarten

und

zwölf Molltonarten

geben.

Freilich kann nun jeder unserer Töne enharmonisch umgenannt werden, die Halbtöne zu *c—d* u. s. w., die wir oben *cis—dis* u. s. w. genannt haben, könnten auch

des—es—ges—as—b,

kurz jeder Ton könnte, wie wir S. 35 gesehen haben, dreifach genannt werden. Aber damit würden wir keine neuen Töne, sondern nur neue Namen bekommen.

Wie können wir nun die verschiednen Tonarten bilden?

Wir setzen von dem bestimmten Anfangston aus alle sieben

Stufen fest, und untersuchen nun, ob jede Stufe von der andern die S. 47 ausgemittelte Entfernung hat, ob sich also

in Dur 1, 1, $\frac{1}{2}$, 1, 1, 1, $\frac{1}{2}$ Ton
„ Moll 1, $\frac{1}{2}$, 1, 1, $\frac{1}{2}$, $1\frac{1}{2}$, $\frac{1}{2}$ Ton

folgen. Wo der Schritt zu klein ist, erhöhen wir, wo er zu gross ist, erniedrigen wir den obern Ton auf das rechte Maass.

Sollte z. B. die Durtonart von *A*, oder

A - Dur

dargestellt werden, so setzen wir vor allen Dingen die Stufen von *A* aus fest, also:

a—h—c—d—e—f—g—a.

Nun untersuchen wir schrittweise die Entfernungen. *A—h* ist richtig ein Ganzton. *H—c* ist nur ein Halbton, und soll ein ganzer sein; wir erhöhen also *c* auf *cis*, und finden so den Ganzton *h—cis*. Die Entfernung von *cis—d* und *d—e* ist richtig. Nun soll wieder ein ganzer Ton kommen, *e—f* ist aber nur ein halber; wir müssen also *f* in *fis* verwandeln. Eben so müssen wir zuletzt noch *g* in *gis* verwandeln, um statt des Halbtones *fis—g* den letzten Ganzton *fis—gis* zu erhalten. Die Tonleiter von *A*-Dur heisst also:

A—h—cis—d—e—fis—gis—a.

Wollten wir eine Durtonart auf *As* bauen, so würden wir vorerst wieder die Stufen von *As* aus, —

As—h—c—d—e—f—g—a,

hinschreiben, und dann die Schritte messen. Da fänden wir nun *As—h* für einen Ganzton zu gross, müssten also *h* zu *b* erniedrigen. So führen wir fort, und erhielten die Tonleiter

As—b—c—des—es—f—g—as.

In gleicher Weise können wir nun auch jede Molltonart errichten. Viel leichter haben wir es aber, wenn wir die auf demselben Tone ruhende Durtonart schon kennen; denn alsdann brauchen wir blos, ohne weitere Messung, Terz und Sexte zu erniedrigen (z. B. aus *c ces* und aus *f fes* zu machen), um *As*-Dur in *As*-Moll

As—b—ces—des—es—fes—g—as

zu verwandeln*).

---

*) Dieses Verfahren muss jeder, der nur einigermaassen gründlich unterrichtet sein will, kennen. Doch rathen wir dem Anfänger zur ersten Bildung des Gehörs und der Vorstellungskraft dringend, sich erst *C*-Dur recht fleissig vorzuspielen, und dann die übrigen Durtonarten, zuletzt auch die Molltonarten auf einem Klavier nach dem blosen Gehör zusammen zu suchen. Meint er, eine Tonart richtig gefunden zu haben, so benenne er die Töne, so dass jeder folgende von der nächstfolgenden Stufe seinen Namen erhalte, z. B. der zweite Ton in *As*-Dur nicht etwa von *a* (*ais*), sondern von A (*b*), da die

Nunmehr haben wir für jedes unserer Tonstücke erst eine ganz bestimmte Grundlage. Wir können nun nicht blos sagen, dass die Töne eines Tonstückes insgesammt oder hauptsächlich dem Dur- — oder Mollgeschlechte, sondern dass sie dieser oder jener bestimmten Durtonart oder Molltonart zugehören, dass das Stück sich in dieser oder jener bestimmten Tonart bewegt, dass es z. B. aus *A*-Dur, oder *A*-Moll geht, — wie der gewöhnliche Kunstausdruck ist. In der Regel (nicht ohne Ausnahme) geht jedes unserer Tonstücke aus einer bestimmten Tonart) und kommt — wenn es sie auch eine Zeit lang verlassen, sich in Tönen anderer Tonarten bewegen sollte — doch auf jene zurück. Es wird uns in der Auffassung und Darstellung eines Tonstücks fördern, wenn wir wissen, welches seine Tonart ist.

A-Stufe ja schon besetzt ist. Nun messe er die einzelnen Schritte und prüfe die Richtigkeit seines Fundes. — Man kann diese Uebung bei den bequemern Tönen (*G*, *D*, *A*, *E*, *F*, *B*, *Es*, *As*) beginnen, muss sie aber recht fleissig vornehmen.

Achter Abschnitt.

Zusammenfassung aller Tonarten.

Die im vorigen Abschnitt aufgewiesene Art, die Tonarten zu bilden, ist — wir können es nicht leugnen — etwas umständlich, besonders wenn das Geschäft mehrmals hinter einander vorgenommen werden soll. Wir bedürfen daher eines bequemern Verfahrens, wodurch wir uns sogleich jede beliebige Tonart, oder alle zusammen, vorstellen können.

Was heisst nun, sich eine Tonart vorstellen, oder sie bilden? — Erfahren, welche Stufen in ihr erhöht oder erniedrigt werden müssen; — denn die sieben Stufen, wissen wir, haben alle Tonarten mit einander gemein.

Hier ist nun das bequemere Verfahren.

A. *Die Durtonarten.*

C-Dur ist diejenige Durtonart, die gar keiner Erhöhung oder Erniedrigung bedarf, da sie nur die sieben Urtöne

C—D—E—F—G—A—H

enthält.

Wir beginnen also bei *C*, zeichnen es als den Anfang und schreiben eine Null darüber, zum Zeichen, dass in ihm kein Ton erhöht oder erniedrigt wird. Dann schreiben wir hinter *C* die fünfte Stufe und so fort die jedesmalige fünfte Stufe, bis wieder zu *C* hin. Endlich merken wir, ausser der Linie, die fünfte Stufe vor *C* an. Also

F. 0
C G D A E H F C.

Nun findet sich, dass in jeder nach *C* verzeichneten Tonart ein Ton erhöht wird, und jeder erhöhte Ton in den folgenden Tonarten erhöht bleibt. In *G*dur ist also ein Ton erhöht; in *D*dur bleibt dieser und es kommt ein zweiter dazu; in *A*dur bleiben beide und es kommt ein dritter dazu, u. s. f. Hier —

F.	0	# 1	2	3	4	5	6	7
	C	*G*	*D*	*A*	*E*	*H*	*F*	*C*

haben wir über jeder Tonart angemerkt, wie viel Stufen in ihr erhöht sind.

Aber noch wissen wir nicht, welche Stufen. — Jedesmal die zweit-vorhergehende wird neu erhöht. Also in *G* dur die *F*-Stufe; aus *f* wird *fis*. (Wir wollen dies mit folgendem Zeichen

F.	0	# 1				
	C	*G*	*D*	*A*	*E*	u. s. w.

anmerken.) — Folglich in *D* dur die *C*-Stufe;

F.	0	# 1	2		
	C	*G*	*D*	*A*	. . . . .

aus *c* wird *cis*. Zugleich bleibt aber die vorige Erhöhung stehen, folglich sind in *D* dur *f* und *c* in *fis* und *cis* erhöht.

Nun sehen wir erst, dass die Tonarten nach *H* nicht *F* und *C*, sondern *Fis* und *Cis* heissen müssen; denn jede Erhöhung wird ja für die folgenden Tonarten beibehalten.

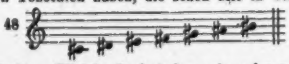
Jetzt brauchen wir nur unserer Tonreihe nachzufolgen, um zu sehen, welche Erhöhungen wir für jeden Ton brauchen. *G* dur hatte *fis*, *D* dur *fis* und *cis*; folglich wird

A dur *fis*, *cis* und *gis*,
E . . . *gis* und *dis*,
H . . . . *dis* und *ais*

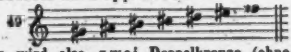
haben, und so fort. Ja, wollen wir über *Cis* dur hinausgehen, so wird *Gis* dur mit acht*), *Dis* dur mit neun, *Ais* dur mit zehn,

---

*) Hier muss uns auffallen, wo wir mit acht Erhöhungen hin sollen, da wir nur sieben Tonstufen haben, die schon alle in *Cis* dur

48 

erhöht worden sind? — Welche Stufe haben wir zuletzt erhöht? — *H*. Welche muss nun erhöht werden? Nach der Ordnung *F*, das aber bereits *fis* geworden, bereits einmal erhöht ist. Folglich — wird es noch einmal erhöht, statt eines einfachen Kreuzes ein Doppelkreuz

49 

gesetzt. *Dis* dur wird also zwei Doppelkreuze (ohne die bleibenden fünf einfachen) erhalten, vor *F* und *C*, — *Ais* dur drei Doppelkreuze (ohne die bleibenden vier einfachen) vor *F*, *C* und *G* u. s. f. — Uebrigens werden wir bald sehen, dass wir diese Tonarten nicht brauchen.

Eis dur mit elf, *His* dur mit zwölf Erhöhungen kommen. *His* ist aber enharmonisch mit *C* gleich. Wir sind also durch alle zwölf Durtonarten bis wieder auf den ersten Ton, *C*, zurückgekommen, und zwar in lauter Quintenschritten. Diese Vorstellung der Tonarten heisst

der Quintenzirkel.

Allein, wir wissen, dass auch mit erniedrigten Tonstufen Tonarten dargestellt werden können, haben z. B. S. 50 die Tonart *As* dur gebildet. Wie erfahren wir nun dieser Tonarten Inhalt?

Erniedrigung ist das Gegentheil von Erhöhung. Folglich wird das umgekehrte Verfahren uns die Tonarten mit erniedrigten Tonstufen zeigen. Wir schreiben also den Quintenzirkel von *C* aus nach der linken Hand in umgekehrter Ordnung, *C—F—H* u. s. w. hin, und wissen, dass in *C* dur keine Erniedrigung statt findet, in *F* dur eine Stufe, in der nächsten Tonart (die wir einstweilen *H* genannt) zwei Tonstufen erniedrigt werden, u. s. f.; auch erinnern wir uns, dass jede Erniedrigung (wie zuvor jede Erhöhung) für die folgende Tonart beibehalten wird. Hier

							b	
F.	7	6	5	4	3	2	1	0
	C	*G*	*D*	*A*	*E*	*H*	*F*	*C*

ist unser neues Schema.

Wo finden wir aber, welche Tonstufe jedesmal erniedrigt werden soll? Jedesmal die im Schema links gestellte*). Also in

*) Dies scheint willkührlich, oder mit der Voraussetzung, dass bei den Erniedrigungen das Gegentheil von dem bei den Erhöhungen Geschehenen eintrete, nicht übereinstimmend. Aber es scheint nur so, weil wir der Kürze halber den Quintenzirkel nicht bis zu Ende verfolgt haben. Wollten wir ihn von S. 52 fortsetzen:

5	6	7	8	9	10	11	12
h,	*fis,*	*cis,*	*gis,*	*dis,*	*aïs,*	*eïs,*	*his,*

so würden wir finden, dass (nach dem ersten Zeichen) die Erhöhungen für *Eis* bis zu *disis* gingen (nämlich *d* ist schon in *E* dur zu *dis* geworden und wird nun in *Eis* dur abermals erhöht) und die Tonreihe von *Eis* so hiesse —

eïs, fisis, gisis, aïs, his, cisis, disis, eïs.

In *His* dur tritt noch die zwölfte Erhöhung ein, und trifft (nach dem zweiten Zeichen) *aïs*, das also zu *aïsis* wird.

Will man nun *His* dur wieder zurückverwandeln in *Eis* dur, so muss man die letzte Erhöhung *aïsis* wieder auf *aïs* zurückbringen, also *aïsis* erniedrigen; dann hat man wieder die obige Tonreihe von *Eis*. Die Erniedrigung hat also den Ton links vor *Eis* (der Tonart, nach welcher wir suchten) getroffen.

Nun ist aber *His* dur nichts anders, als *C* dur, *Eis* dur nichts anders, als *F* dur, *aïsis* ist enharmonisch gleich *h*, und *aïs* gleich *b*. So wie wir nun, um von *His* aus *Eis* dur zu bilden, *aïsis* in *aïs* erniedrigen mussten, eben so müssen wir, um von *C* dur aus *F* dur zu bilden, *h* in *b* erniedrigen. Und das ist eben geschehen.

*F*dur wird *H* erniedrigt zu *b*; — nun sehen wir sogleich, dass die nächste Tonart nicht *H*, sondern *B*dur sein kann. In *B*dur wird vorerst *b* beibehalten und *e* erniedrigt zu *es*; mithin ist die folgende Tonart nicht *E*dur, sondern *Es*dur. Indem wir so fortschreiten, gestaltet sich unser obiges Schema so um:

							b	
F.	7	6	5	4	3	2	1	0
	C	*G*	*D*	*A*	*E*	*H*	*F*	*C*
	Ces	*Ges*	*Des*	*As*	*Es*	*B*		

Wir sehen also, dass in *Es*dur drei erniedrigte Stufen vorkommen: *b*, *es* und *as*; in *Des*dur fünf: *b*, *es*, *as*, *des* und *ges*; — in *Ces*dur sieben: *b*, *es*, *as*, *des*, *ges*, *ces* und *fes*.

Wollten wir weiter gehen, so würde nach *Ces*dur nun *Fes*dur mit acht, *Bb*dur mit neun, *Eses*dur mit zehn, *Asas*dur mit elf, *Deses*dur mit zwölf Erniedrigungen auftreten. *Deses* ist aber enharmonisch gleich *C*dur, folglich ist auch hier der Quintenzirkel vollständig durchlaufen und zu seinem Anfange zurückgekehrt. Durch diese Schemate, durch den Quintenzirkel mit Erhöhungen und den mit Erniedrigungen sind wir im Stande, jede beliebige Durtonart rasch und sicher hinzustellen. Sehr leicht sind die Tonarten mit wenig Erniedrigungen oder Erhöhungen zu bilden und zu merken, umständlicher natürlich die mit vielen Veränderungen *).

Allein hier tritt uns sehr erfreulich die Ueberzeugung entgegen, dass die Tonarten mit zu vielen Veränderungen uns

---

*) Sinnreich ist die Weise, wie Logier einer Mehrzahl von Schülern die gesammten Durtonarten darstellt und einprägt.

Er wendet ihr die geöffnete linke Hand zu, nennt den Arm (den Stamm der Hand) *C* und dies die Stammtonart, den Daum *G*, den zweiten Finger *D*, den dritten *A*, den vierten *E*; den fünften *H*, — den Zeigefinger der Rechten *F*.

Der Stamm hat keine Vorzeichnung. Der nächste Ton (*G*) bekommt ein Kreuz vor — hier wird der rechte Zeigefinger gehoben — also vor *f*; der folgende Ton (*D*) bekommt — hier wird auf den Stamm (den Arm) gewiesen — ein zweites Kreuz vor *C*; der nächstfolgende Ton *A* bekommt ein drittes Kreuz — hier wird auf den linken Daum gewiesen — vor *g*, und so fort.

Umgekehrt erhält *F* sein *b* von dem vorhergehenden kleinen Finger der Linken; der *H* bezeichnete, und so weiter.

Uebrigens kann man zwar den Namen Quintenzirkel am füglichsten dahin deuten, dass er uns rundum durch alle Tonarten hindurch, bis wieder in die erste zurück führt. Doch soll nicht unerwähnt bleiben, dass man auch liebte, die Tonarten in der Form eines Zirkels, z. B.

C.
Eis His G
Ais D
Dis A
Gis E
Cis H
Fis

darzustellen, und an dieser etwas unbequemen Figur das von uns im Text oben Ausgeführte aufzuweisen.

ganz wohl entbehrlich

sind.

Stellen wir nämlich hier —

0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
C,	*G,*	*D,*	*A,*	*E,*	*H,*	*Fis,*	*Cis,*	*Gis,*	*Dis,*	*Ais,*	*Eis,*	*His.*
Deses,	*Asas,*	*Eses,*	*Bb,*	*Fes,*	*Ces,*	*Ges,*	*Des,*	*As,*	*Es,*	*B,*	*F,*	*C.*
12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1	0

die mit Kreuzen, und die mit Been vorgezeichneten Tonarten zur Vergleichung einander gegenüber, so finden wir, dass:

Deses	mit 12	Erniedrigungen	gleich ist	*C* dur	ohne	Erhöhung,	
Asas	. 11	.	.	. *G* .	mit	einer Erhöhung,	
Eses	. 10	.	.	. *D* .	.	2 Erhöhungen,	
Bb	. 9	.	.	. *A* .	.	3	.
Fes	. 8	.	.	. *E* .	.	4	.
Ces	. 7	.	.	. *H* .	.	5	.

desgleichen, dass:

His	mit 12	Erhöhungen	gleich ist	*C* dur	ohne	Erniedrigung,	
Eis	. 11	.	.	. *F* .	mit	einer Erniedrigung,	
Ais	. 10	.	.	. *B* .	.	2 Erniedrigungen,	
Dis	. 9	.	.	. *Es* .	.	3	.
Gis	. 8	.	.	. *As* .	.	4	.
Cis	. 7	.	.	. *Des* .	.	5	.

denn alle hier einander entgegengestellte Tonarten sind nur enharmonische Umnennungen von einander, man könnte sie

enharmonische Tonarten

nennen.

Wer wollte sich nun mit zwölf oder zehn, oder sieben Versetzungen in *Deses* oder *His*, *Eses* oder *Ais*, *Ces* oder *Cis* bemühen, wenn er in *C*, *D*, *B*, *H*, *Des* dur die gleichen Tonarten ohne Versetzung, oder nur mit zwei oder fünf Versetzungen findet*)? Wir werden also in der Regel von Tonarten mit sieben und mehr Versetzungen keinen Gebrauch machen. Die grösste und unentbehrliche Zahl von Versetzungen ist sechs, nämlich sechs Erhöhungen in *Fis* dur und eben so viel Erniedrigungen in *Ges* dur; beide Tonarten sind sich wieder enharmonisch gleich. Nur in besondern und seltnen Fällen wird man gegründeten Anlass haben,

*) Um sich die Anzahl der für jede Tonart nöthigen Versetzungen leichter einzuprägen, bemerke man, dass die Versetzungen zweier enharmonischer Tonarten vereinigt stets zwölf betragen; z. B. *His* oder *Deses* hat zwölf Versetzungen und *C* keine, — *Eses* hat zehn und *D* zwei, — *Dis* hat neun und *Es* drei. Weiss man nun die Versetzungen der einen Tonart, so ergiebt sich daraus die Zahl der Versetzungen für die andere: man zieht jene von 12 ab. Z. B. *G* dur hat eine Versetzung, folglich muss *Asas* elf haben.

einen Schritt weiter, etwa nach *Cis*dur mit sieben Erhöhungen, oder nach *Ces*dur mit eben so viel Erniedrigungen, zu gehen.

B. *Die Molltonarten.*

Für die Bildung der Molltonarten bedarf es keiner weitern Anweisung; jede Molltonart wird von ihrer Durtonart (mit der sie gleichen Anfangston hat) durch Erniedrigung der Terz und Sexte gemacht, z. B. *C*moll von *C*dur.

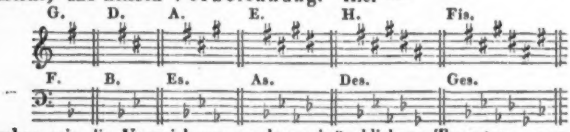
Neunter Abschnitt.

Nähere Betrachtung der Tonarten.

A. *Die Vorzeichnung.*

1. *Die Durtonarten.*

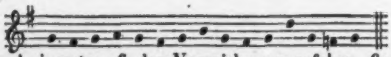
Wir haben im vorigen Abschnitte gesehen, dass in allen Durtonarten, mit Ausnahme von *C*dur, mehr oder weniger Erhöhungen oder Erniedrigungen statt haben. Diese werden mit den nöthigen Kreuzen oder Been zu Anfang eines Tonstücks, oder besser zu Anfang jeder Zeile unmittelbar nach dem Schlüssel angemerkt, und heissen Vorzeichnung. Hier —



sehen wir die Vorzeichnungen der gebräuchlichern Tonarten; man bemerke, dass die Kreuze und Bee in derselben Reihenfolge aufgezeichnet sind, wie wir sie (S. 53 und 55) im Quintenzirkel aufgefunden haben: erst *fis*, dann *cis*; erst *b*, dann *es* u. s. w.

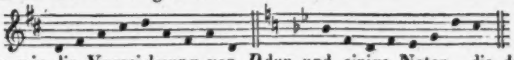
Die Vorzeichnung gilt nun natürlich nicht blos für die Oktave, in der sie zufällig aufgeschrieben ist, sondern für die Stufe, die sie betrifft, in welcher Oktave dieselbe auch erscheine. In *G*dur z. B. soll nach obiger Vorzeichnung nicht blos das zweigestrichene, sondern überhaupt jedes *F*, es stehe wo es wolle, in *Fis* verwandelt werden.

Soll nun ausnahmsweise die Vorzeichnung bei einem einzelnen Tone nicht gelten, z. B. in *G*dur einmal nicht *fis*, sondern *f* genommen werden: so stellt man vor die Note ein Widerrufungszeichen, — und hier sehen wir jenes früher vorgewiesene Zeichen zum ersten Male wirklich zur Anwendung geeignet. In diesem Satze z. B.

50 

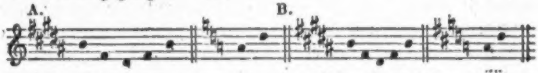
ist statt der drei ersten *f*, der Vorzeichnung zufolge, *fis* zu lesen; das viertemal heisst die Note, vermöge des Widerrufungszeichens, wirklich *f*, und nicht *fis*.

So auch, wenn ein Tonstück seine ursprüngliche Tonart bleibend verlassen will, muss die Vorzeichnung derselben aufgehoben (widerrufen) und die Vorzeichnung der neuen Tonart dafür eingeführt werden; dies kann mitten im Laufe des Tonstückes und mitten in der Notenzeile geschehen. Hier z. B.

51 

sehen wir die Vorzeichnung von *D* dur und einige Noten, die den Schluss eines Tonsatzes in *D* dur bedeuten sollen. Nun soll der Tonsatz in *B* dur weiter gehen; es werden also die Kreuze von *D* dur widerrufen und die zwei Bee von *B* dur vorgezeichnet.

Bisweilen bedarf es nur einer theilweisen Widerrufung; wenn man nämlich aus einer Tonart mit mehr Kreuzen in eine mit weniger Kreuzen, oder aus einer Tonart mit mehr Been in eine mit weniger Been übergehen will. Dann würde der Widerruf der nun überflüssigen Zeichen genügen, wie z. B. bei A, wo von *H* dur nach *D* dur übergegangen wird:

52 

Der Deutlichkeit wegen setzt man aber, wie bei B, die fortgeltenden Zeichen nochmals zu, damit der Ausübende beim Anblick mehrerer Widerrufungszeichen nicht meine, Alles sei widerrufen.

Ein ähnlicher Fall ist der, dass von einer Tonart mit wenig Kreuzen oder Been in eine andre mit mehr Kreuzen oder Been übergegangen werden soll, z. B. von *D* dur oder *B* dur mit zwei Kreuzen oder Been nach *E* dur oder *As* mit vier Versetzungszeichen. Hier würde es, streng genommen, genügen, die neuen Zeichen hinzusetzen; — z. B.

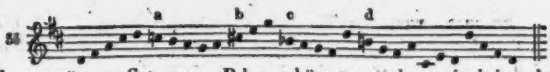
53

Aber auch hier ist es deutlicher und darum allgemein üblich, die vollständige Vorzeichnung —

54

zu setzen.

Ein solcher Wechsel der Vorzeichnung wird übrigens nur dann angewendet, wenn man sich auf längere Zeit in eine neue Tonart begiebt. Geschieht dies nur im Vorübergehen, so lässt man es bei der bisherigen Vorzeichnung und hilft sich bei jeder Note, die verändert werden muss, durch besonders vorgesetzte Kreuze, Bee oder Widerrufungszeichen. Nehmen wir an, dass diese Notenreihe



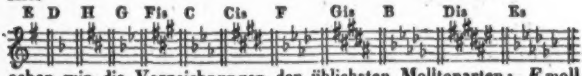
einem grössern Satze aus *D* dur gehöre, so sehen wir bei a den Ton *c*, der in *D* dur gar nicht existirt. Allein bei b tritt schon wieder *cis* ein; wir haben also nicht etwa *D* dur auf längere Zeit verlassen, ändern daher auch nicht die Vorzeichnung, sondern geben der einen *C*-Note ein Widerrufungszeichen, und der folgenden wieder ein Kreuz. So ist es bei c und d der Fall, wo wir aus *h b* und wieder aus *b h* machen.

2. *Die Molltonarten.*

Ein eignes Gesetz bestimmt die Vorzeichnung der Molltonarten. Sie werden nicht ganz so vorgezeichnet, wie ihre Tonreihe erfodert, sondern

jede Molltonart erhält die Vorzeichnung derjenigen Durtonart, die eine kleine Terz höher liegt *).

Also *A* moll wird nicht, wie man erwarten sollte (denn es heisst ja *a — h — c — d — e — f — gis*) mit einem Kreuze vor *g* vorgezeichnet, *D* moll (*d — e — f — g — a — b — cis*) nicht mit einem *cis* und einem *b*: sondern *A* moll erhält die Vorzeichnung von *C* dur, — das heisst gar keine, und *D* moll die von *F* dur; denn *C* liegt eine kleine Terz über *A*, und *F* eine kleine Terz über *D*. Hier —



sehen wir die Vorzeichnungen der üblichsten Molltonarten; *E* moll ist wie *G* dur, *D* moll wie *F* dur, *H* moll wie *D* dur u. s. w. vorgezeichnet.

Zwei Tonarten (eine Dur- und eine Moll-Tonart), die gleiche Vorzeichnung haben, nennt man

Paralleltonarten

oder Paralleltöne. Der Parallelton zur Molltonart liegt, wie wir gesehen haben, eine kleine Terz höher; folglich liegt der Parallelton jeder Durtonart umgekehrt eine kleine Terz tiefer. Der Parallelton von *As* dur z. B. war *F* moll, der Parallelton von *H* dur muss *Gis* moll, von *Des* dur aber *B* moll sein, u. s. f. Hiernach kann man alle Paralleltöne zusammenfinden und weiss nun die Molltöne vorzuzeichnen.

---

*) Der Schüler unterscheide wohl: gebildet wird jede Molltonart nach ihrer Durtonart, das heisst nach der, die mit ihr gleichen Anfangston hat; vorgezeichnet wird sie nicht nach ihrer, sondern einer andern, eine kleine Terz höher liegenden Durtonart.

Nun erst können wir vollständig erkennen, welchen Zweck die Vorzeichnung hat. Zunächst den, uns zu sagen, welche Stufen im Tonstück erhöht oder erniedrigt sein sollen, und eine Menge Kreuze und Bee zu sparen, die sonst im Laufe des Tonstücks jedesmal besonders vor diese Stufen gesetzt werden müssten. Sodann den, uns als

Kennzeichen der Tonart

zu dienen, in der das Tonstück gesetzt ist. Allein wir wissen bereits, dass jede Vorzeichnung zwei Tonarten (den Paralleltönen) gemeinschaftlich gehört, uns also nicht Bestimmtheit giebt, welche von diesen beiden gemeint sei.

Hier können wir nur auf die Harmonie- und Modulationslehre verweisen, in der wir die rechten Kennzeichen für die Tonart eines Satzes erfahren werden. Einstweilen merke man sich, dass in der Regel

der letzte tiefste Ton

eines Tonstückes in Verbindung mit der Vorzeichnung die Tonart bestimmt angiebt. Wären z. B. zwei Kreuze vorgezeichnet, so wäre die Tonart *D* dur oder *H* moll. Wäre nun der letzte tiefste Ton *H*, so müssten wir *H* moll als Tonart des Satzes ansehen. —

Aber was wird in Mollsätzen aus den Tonstufen, für die in Moll die Vorzeichnung nicht passt? — Sie erhalten das ihnen gebührende Kreuz oder Be im Laufe des Tonstücks besonders. So ist z. B. für *D* moll blos *b* vorgezeichnet, aber es hat ausserdem auch *cis*. So oft dies nun vorkommen soll, wird ein besonderes Kreuz vorgesetzt.

Wozu nun diese sonderbare Art, die Molltöne anders vorzuzeichnen, als sie eigentlich heissen? — Man muss sich freilich darein ergeben, weil es allgemein so üblich ist, aber zufrieden geben kann man sich nur, wenn man in der allgemeinen Gewohnheit vernünftigen Grund sieht. Hier nur so viel.

Erstens würde eine genaue Vorzeichnung der Molltonarten mancherlei Unbequemlichkeiten haben. Zwei Molltonarten,

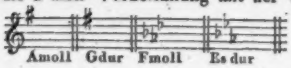
D—e—f—g—a—b—cis—d, ... *cis* und *b*,
G—a—b—c—d—es—fis—g, ... *fis*, *b* und *es*

würden Kreuze und Bee zugleich erfodern, und dadurch wider das bei den Durtonarten Gewohnte und so natürlich Entwickelte verstossen. Die andern, z. B.

A—h—c—d—e—f—gis—a ..... *gis*,
E—fis—g—a—h—c—dis—e ..... *fis* und *dis*,
C—d—es—f—g—as—h—c ..... *es* und *as*,
F—g—as—b—c—des—e—f ..... *b*, *as* und *des*,

würden ein, zwei und mehr Kreuze und Bee zur Vorzeichnung erhalten, wie andre ganz fremde Durtöne; wie viel Irrthümer wür-

den unterlaufen, wie oft würde man die *A*moll-Vorzeichnung mit der von *G*dur, die *F*moll-Vorzeichnung mit der von *E*dur —



verwechseln, da in den Durtonarten schon die Zahl der Kreuze oder Bee die Tonart anzeigt *). Man müsste also jede Vorzeichnung erst genau untersuchen und merken. Dies wäre aber wieder weit beschwerlicher als in den Durtonarten. Denn in diesen folgen sich Kreuze und Bee stets in Quinten; nach dem *Fis*-Kreuze muss das von *Cis*, dann *Gis* u. s. w. folgen, — von den Erniedrigungen muss die von *h* die erste sein, dann muss *es*, *as* u. s. w. folgen. Dieser regelmässige Gang erleichtert ungemein die Auffassung, — und nichts der Art zeigt sich bei der Vorzeichnung der Molltöne.

Zweitens bleiben die meisten Tonstücke (besonders die grössern, für die die Vorzeichnung am wichtigsten ist) nicht in einer Tonart, sondern wenden sich nach andern, und zwar in der Regel zunächst nach denen, die sie am bequemsten, ohne zu viel Tonveränderung erreichen können. Eine Vorzeichnung also, die die Vereinigung der nächstgelegenen Tonarten begünstigt, verdient offenbar den Vorzug. — Welcher Ton liegt nun einer Molltonart am nächsten: ihr Durton? oder ihr Parallelton? Der letztere; denn von diesem ist Moll nur auf einer einzigen Stufe, von jenem auf zweien abweichend. *C*moll z. B.

C — *d* — *e* — *f* — *g* — *a* — *h* — *c* — *d* — *e*
C — *d* — *es* — *f* — *g* — *as* — *h* — *c* — *d* — *es*
Es — *f* — *g* — *as* — *b* — *c* — *d* — *es*

ist von *C*dur in zwei Tönen (*es* und *as*), von *Es*dur aber nur in einem einzigen (*h*) abweichend **).

---

*) Daher hat man vorgeschlagen, bei der Mollvorzeichnung durch Widerrufungszeichen auch diejenigen Stufen zu markiren, die im Durton derselben Tonika, — oder im Paralleltone verändert gewesen; z. B. *A*moll und *C*moll so

vorzuzeichnen. Allein — abgesehen davon, dass hier ein durchgängig anwendbares Prinzip fehlt (*D*moll und *G*moll würden unter keine der obigen Bestimmungen passen), ist es auch widersinnig, ein Widerrufzeichen anzubringen, ohne dass zuvor Erhöhung oder Erniedrigung, die man widerrufen könnte, statt gefunden hätte.

**) Ein dritter, wichtigerer Grund, der die Molltonarten bestimmt, lieber in den Paralleldurton, als in ihren eignen auszuweichen (z. B. *A*moll lieber nach *C*dur als nach *A*dur), gehört der Kompositionslehre an. Die Ausweichung in den eigenen Durton würde nämlich weniger wirksam sein, weil Dur und Moll die wichtigsten Stufen (Tonika und Dominante) und die geschäftigste Harmonie (den Dominantakkord) gemeinschaftlich haben, während die Paralleltonart ganz neue Hauptpunkte bringt.

B. *Hauptpunkte der Tonarten.*

Wir haben nun gesehen, dass auf jeden Ton eine Tonart gegründet werden kann. Dieser Ton ist der Anfang, die Grundlage der ganzen auf ihn gegründeten, nach ihm genannten Tonart, und wird durch einen besondern Namen,

die Tonika,

ausgezeichnet.

Die fünfte Stufe in jeder Tonart (die grosse Quinte der Tonika) wird

die Dominante

genannt, — die herrschende Stufe. Warum sie diesen Namen führt, werden wir erst in der Harmonielehre ganz erkennen. Hier wollen wir nur darauf hindeuten, dass die Dominante der Ton ist, zu dem wir im Quintenzirkel von der jedesmaligen Tonika zuerst gelangen. Von *C* z. B. ist *G*, von *G* ist *D* die Dominante, im Quintenzirkel kommen wir von *C* nach *G*, von *G* nach *D*.

Aber es giebt ja auch einen Quintenzirkel der Tonarten mit Erniedrigungen, der uns nach der jedesmaligen Unterquinte führt, z. B. von *C* nach *F*, von *F* nach *B*. Und auch in den Tonarten mit Erhöhungen können wir diesen umgekehrten Weg machen: von *D* nach *G*, von *G* nach *C*. Wir werden also auf einen neuen Moment in der Tonart aufmerksam, die grosse Quinte unter der Tonika, und nennen dieselbe

Unterdominante.

Im Gegensatze zu ihr wird die Dominante auch bisweilen

Oberdominante

genannt. — Also in der Tonart *C* ist *G* die Ober- und *F* die Unterdominante.

Zuletzt wollen wir noch zwei, obwohl weniger wichtige Benennungen merken. Die dritte Stufe in jeder Tonart (die Terz der Tonika) heisst

Mediante;

zur Erklärung sagen wir einstweilen nur, dass sie zwischen Tonika und Dominante (Oberdominante) liegt, das Mittel oder Mittelglied, die Vermittlung (oder Verbindung) beider ist. Wie dies eigentlich zusammenhängt, und welche Bedeutung es hat, wird sich erst in der Harmonielehre offenbaren.

Eben so ist aber die Terz unter der Tonika Vermittelung zwischen ihr und der Unterdominante, heisst daher

Untermediante,

und im Gegensatze zu ihr wird dann die Mediante

Obermediante

genannt. Also in *C*dur ist *e* die Mediante (Obermediante) und *a*

die Untermediante; *e* ist das Mittelglied zwischen *c* und *g*, *a* ist das Mittelglied zwischen *f* und *c* *).

C. *Verwandtschaft der Tonarten.*

Kehren wir auf den vorigen Abschnitt zurück, in dem wir alle Tonarten nach und mit einander gebildet haben: so finden wir, dass zwar jede Tonart von der andern abweicht, aber eine mehr, die andre weniger. Vergleichen wir z. B. *C*dur und *G*dur, —

c — d — e — f — g — a — h — c — d — e — f — g
g — a — h — c — d — e — fis — g,

so sehen wir, dass beide nur in einem einzigen Tone von einander abgehen: *C*dur hat *f*, und *G*dur *fis*, alle übrigen Stufen, *g — a — h — c — d — e*, haben sie gemeinschaftlich. Vergleichen wir dagegen *C*dur etwa mit *E*dur, —

c — d — e — f — g — a — h — c — d — e
e — fis — gis — a — h — cis — dis — e

so finden wir beide Tonarten auf vier Stufen von einander abweichend; *C*dur hat *f, c, g, d*, *E*dur dagegen *fis, cis, gis, dis*.

Zwei Tonarten, die mehrere Töne mit einander gemeinschaftlich haben, nennt man

verwandt.

Nun haben wir eben gesehen, dass diese Verwandtschaft bald enger, bald weniger eng geknüpft sein kann, jenachdem bald mehr, bald weniger Töne beiden Tonarten gemeinsam sind. Es giebt also verschiedne

Grade der Verwandtschaft.

Endlich haben wir selbst schon verschiedne Arten, wie Tonarten mit einander zusammenhängen, aufgefunden; die Durtonarten fanden wir in Form des Quintenzirkels zusammenhängend, die Molltonarten mit Paralleldurtönen und mit ihren eignen Durtonarten. Es muss also drei Arten der Verwandtschaft geben.

1. *Verwandtschaft der Durtonarten.*

Hier zeigt uns der Quintenzirkel die Verwandtschaft mit ihren Graden an. Die im Quintenzirkel unmittelbar neben einander liegenden Tonarten sind nur in einem Tone von einander abweichend, folglich im ersten Grade mit einander verwandt. Betrachten wir hier —

---

*) Es bedarf kaum der Erinnerung, dass diese Benennungen jedem Tone nur in einer bestimmten Tonart zukommen, und dass ein und derselbe Ton in verschiednen Tonarten eine ganz verschiedne Bedeutung haben kann. *A* z. B. nannten wir oben die Untermediante, — nämlich von *C*dur; in *F*dur würde es die Obermediante, in *D* die Oberdominante, in *E* die Unterdominante, in *A*dur oder Moll die Tonika sein.

$$\overset{6}{Ges}-\overset{5}{Des}-\overset{4}{As}-\overset{3}{Es}-\overset{2}{B}-\overset{\flat 1}{F}-\overset{0}{C}-\overset{\sharp 1}{G}-\overset{2}{D}-\overset{3}{A}-\overset{4}{E}-\overset{5}{H}-\overset{6}{Fis}$$

den vereinigten Quintenzirkel der Kreuz- und Be-Tonarten (soweit wir sie unentbehrlich fanden), so sehen wir, dass jede Tonart ihre beiden Nachbarn rechts und links als nächste Verwandte neben sich hat. *C*dur z. B. hat als Verwandte ersten Grades *G*dur und *F*dur, dessgleichen *E*dur als Verwandte ersten Grades *H*dur und *A*dur neben sich. Welches sind die nächsten Verwandten von *Ges*dur? Auf der einen Seite *Des*dur, auf der andern (S. 56) *Ces*dur, statt dessen wir *H*dur setzen können *). Eben so sind von *Fis*dur auf der einen Seite *H*dur, auf der andern *Cis*dur (wofür wir *Des*dur setzen können) Verwandte ersten Grades.

Verwandte zweiten Grades sind die einen Schritt weiter gelegenen Tonarten, z. B. von *C*dur auf der einen Seite *D*dur, auf der andern *B*dur. So können wir, wo es nöthig scheint, alle fernern Verwandtschaftsgrade berechnen.

2. *Verwandtschaft der Paralleltöne.*

Die Paralleltonarten sind mit einander im ersten Grade verwandt, denn sie sind (S. 62) nur in einem einzigen Tone von einander abweichend. So sind also *C*dur und *A*moll, *C*moll und *Es*dur u. s. w. im ersten Grade Verwandte.

Verbinden wir diese Verwandtschaftsart mit der vorigen, so giebt sich eine neue Weise verwandtschaftlichen Zusammenhanges unter den Tonarten kund. Wir haben zuerst gefunden, dass jede Durtonart mit ihren beiden Nachbardurtönen, — dann jede Durtonart mit ihrer Parallelmolltonart im ersten Grade verwandt ist, z. B. *C*dur mit *G*dur, *F*dur, und — *A*moll. Nun sind aber die Durtonarten *G*dur und *F*dur wieder mit ihren Parallelmolltonarten (*E*moll und *D*moll) im ersten Grade verwandt. Folglich können wir diese Molltöne als Verwandte zweiten Grades von der ersten Durtonart (*C*dur) ansehen. Diese Tafel zeigt es:

---

*) Wir wollen für tiefer in das Wesen der Musik Eindringende nicht unbemerkt lassen, dass in dem Wesen der Tonarten noch ganz andre, man könnte sagen: sympathetische Beziehungen liegen, während oben nur die äussern, gröbern Verwandtschaftsverhältnisse (deren Kenntniss dem Schüler nöthig ist) aufgefasst werden konnten und durften. Nur aus dem äusserlichen Gesichtspunkt ist es gewiss, dass *H*dur (statt *Ces*) und *Cis*dur (statt *Des*) mit *Ges*dur nächstverwandt zu nennen sind. Dieser Gesichtspunkt genügt aber hier, und überhaupt für die ganze Schulzeit. Eine vorzeitige Kenntnissnahme vom Tiefern würde unfruchtbar bleiben, oder zu leerem phantastischem Ideenspiel ausarten. Der rechte Ort dafür ist die Musikwissenschaft, die späterer Zeit vorbehalten bleibt.

C dur

F dur *A* moll *G* dur, ... Verwandte ersten Grades,

D moll *E* moll, ... Verwandte zweiten Grades.

Auch diese Reihe von Verwandtschaften könnten wir weiter ausdehnen. Hier z. B.

C dur

F dur *A* moll *G* dur

B dur *D* moll *E* moll *D* dur

G moll *H* moll

sehen wir eine Tafel mit Verwandtschaften ersten Grades: *G* dur, *F* dur, *A* moll; zweiten Grades: *D* dur, *E* moll, *B* dur, *D* moll; und dritten Grades: *H* moll und *G* moll. Aber wir haben nicht nöthig, die Verwandtschaften so weit oder noch weiter zu verfolgen.

3. *Verwandtschaft der Molltöne mit ihren Durtönen und unter einander.*

Wir haben bereits S. 62 erkannt, dass jede Molltonart von ihrer Durtonart auf zwei Stufen abweicht, in Terz und Sexte. Hiernach müssten wir sie als Verwandte zweiten Grades ansehen.

Allein ein besondrer Umstand tritt dazu, das Band der Vereinigung enger zu ziehen. Moll und Dur haben nämlich die wichtigsten Momente jeder Tonart:

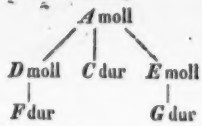
die Tonika,
die Oberdominante,
die Unterdominante, —

mit einander gemein; und dies ist, wie wir späterhin (in der Harmonielehre) sehen werden, so einflussreich, dass wir beide Tonarten als in nächster Vereinigung anzusehen haben.

Und so nehmen wir endlich auch die Molltöne unter einander, die im Verhältnisse von Tonika und Dominante oder Unterdominante zu einander stehen, wegen der innigen Beziehung der Tonika auf ihre Dominanten (Ober- und Unterdominante) als nächstverwandt an. So gilt uns also *A* moll mit *E* moll und mit *D* moll als nächstverwandt, obgleich es von ihnen —

D—e—f—g—a—b—cis—d—e—f—g—a—
a—h—c—d—e—f—gis—a—h—c—d—e
e—fis—g—a—h—c—dis—e

nicht in einem, sondern sogar in drei Punkten abweicht. Verknüpft man dann diese Verwandtschaften mit den unter 2 gefundenen, so stellt sich für Moll eine ähnliche Tafel für die Verwandtschaften ersten und zweiten Grades,



zusammen, wie S. 66 für Dur.

Anhang.

Von den Kirchentönen.

In den vorstehenden Abschnitten haben wir die Tongeschlechte und Tonarten so dargestellt, wie sie in unserm jetzigen Musiksysteme bestehen.

Allein nicht von je her hat man dieses System besessen und walten lassen. Namentlich ist bis in das sechszehnte und siebzehnte Jahrhundert ein ganz anderes System von Tonarten herrschend gewesen, das wir

das System der Kirchentöne

oder Kirchentonarten, oder auch alten Tonarten nennen.

Dieses System hatte fünf oder sechs verschiedne Tonarten,

die ionische: *c — d — e — f — g — a — h — c̀,*
» dorische: *d — e — f — g — a — h — c — d,*
» phrygische: *e — f — g — a — h — c — d — e,*
» lydische (die aber nie rechte Selbständigkeit gewinnen konnte):
f — g — a — h — c — d — e — f,
» mixolydische: *g — a — h — c — d — e — f — g,*
» äolische: *a — h — c — d — e — f — g — a,*

von denen, wie man sieht, nur eine unsern Durtonarten vollkommen gleich eingerichtet ist, und auch dies nur, beiläufig gesagt, der Tonleiter nach. Zwei andre, die mixolydische und lydische, sind unserm Dur ähnlich, aber nicht gleich; denn jene hat eine kleine Septime, diese eine übermässige Quarte, da doch unsre Durtonarten eine grosse Septime und Quarte haben. Die andern drei Tonarten ähneln unserm Moll; aber die dorische hat eine grosse Sexte und kleine Septime, die äolische eine kleine Septime, die phrygische ausserdem eine kleine Sekunde.

Von diesen Tonarten konnten die Alten **Seitentonarten**, eine Quinte höher (oder Quarte tiefer), bilden, die genau nach den Haupttonarten eingerichtet und mit ihrem Namen unter Beisetzung des Vorworts „**Hypo**" benannt wurden. So hiess z. B. die Seitentonart des Ionischen die **hypoionische** Tonart:

g — a — h — c — d — e — fis — g;

die Seitentonart des Dorischen hiess die **hypodorische**:

a — h — c — d — e — fis — g — a.

Und so die übrigen.

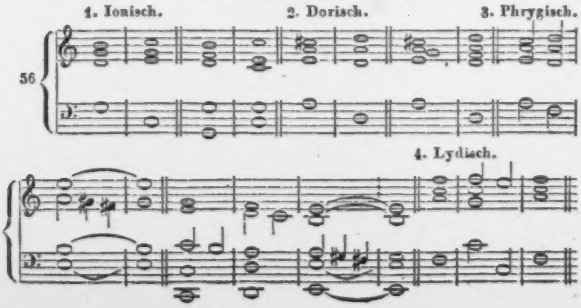
Auch auf andern Tonstufen konnten diese Tonarten nachgebildet werden, z. B. die äolische auf *G*:

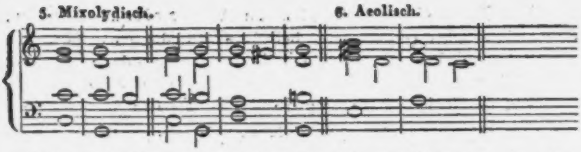
g — a — b — c — d — es — f — g,

und endlich konnten sie sich auch fremder Töne unter gewissen Verhältnissen bedienen.

Dieses alte Tonartensystem ist nicht nur geschichtlich, es ist auch noch für die Anwendung in unsern Tagen, besonders für Kirchenmusik, von besonderm Interesse. Denn wir besitzen noch zahlreiche Choralmelodien (und es sind unsere besten), die unter dem Walten des alten Systems erfunden und nur mit Kenntniss desselben wohl und sicher zu behandeln sind. Es darf also keinem gebildeten Musiker ganz fremd bleiben.

Allein die nähere Kunde darüber gehört zunächst in die Kompositionslehre, wo sie in unmittelbare Wirksamkeit tritt. Hier müssen wir uns auf die gegebne, freilich nur oberflächliche Nachricht beschränken. Nur zu einer ungefähren Orientirung geben wir hier die vorzüglichsten **Schlussarten** jedes Kirchentones, die einigermaassen zur Erkennung desselben dienen können:





und die man mit unserm heutigen, im siebenten Abschnitte der vierten Abtheilung No. 7 aufgewiesenen Schlusse vergleichen mag.

Zweite Abtheilung.

Die Rhythmik.

Erster Abschnitt.

Die Geltung der Töne.

Wir haben uns schon in der Einleitung gesagt, dass jeder Ton, der angegeben wird, eine Zeitlang, kürzer oder länger, dauern müsse und dass die einem Tone zugemessene Zeit seine Geltung heisse.

Die Geltung eines Tones ist die ihm in Verhältniss zu andern Tönen zugemessene Zeitdauer. Nicht absolut soll also die Dauer eines Tons bestimmt werden (nicht so, dass dieser Ton so und so viel Sekunden lang, ein anderer mehr oder weniger Sekunden lang gehalten werde), sondern nur in Verhältniss eines Tones zum andern. Der eine Ton soll noch einmal, zweimal, dreimal so lange u. s. w. gehalten werden, als der andre, — oder umgekehrt: der eine soll ein Halb, ein Drittel, ein Viertel u. s. w. des andern gelten.

Die einfachste Eintheilung ist die durch die kleinste Theilungszahl, durch die Zwei. Mit ihr beginnen wir.

A. *Geltung*
durch die Zweitheilung bestimmt.

Wir beginnen von einer Dauer, bei der wir den Ton

einen ganzen Ton*)

oder ganze Note oder „eine Ganze" nennen.

Der ganze Ton soll so lange gelten, wie zwei andre zusammengenommen, die wir

halbe Töne (halbe Noten, Halbe)

nennen.

Der halbe Ton wird in zwei

Viertel

getheilt, gilt also so viel, wie zwei Viertel; oder umgekehrt: ein Viertel gilt die Hälfte eines halben Tones.

---

*) Nicht bequem ist es, hier auf ein Paar Benennungen zu stossen, die ähnlich oder buchstäblich auch in einem ganz andern Sinne gebraucht werden. Indess ist ein Missverstehen über den jedesmaligen Sinn kaum möglich.

Das Viertel wird in zwei

Achtel,

das Achtel in zwei

Sechszehntel,

das Sechszehntel in zwei

Zweiunddreissigstel,

das Zweiunddreissigstel in zwei

Vierundsechszigstel,

das Vierundsechszigstel in zwei

Hundertachtundzwanzigstel

getheilt.

Wir haben hier jeden Ton der Geltung nach in zwei kleinere getheilt. Es folgt aber daraus, dass

ein ganzer Ton vier Viertel,
acht Achtel, u. s. w.,
ein halber Ton vier Achtel,
acht Sechszehntel, u. s. w.,
ein Viertel vier Sechszehntel,
acht Zweiunddreissigstel

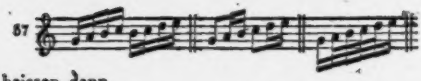
u. s. f. hat.

Wie bezeichnen wir nun die Tongeltung auf Noten? Durch die Gestalt der Noten selbst.

Ein ganzer Ton wird
durch einen leeren Notenkopf . . . . . o,
ein halber Ton
durch einen leeren Notenkopf mit einem Striche (Hals) daran . . . . . d, p,
ein Viertel
durch einen gefüllten Notenkopf mit Hals . d, p,
ein Achtel
durch eine eben solche Note mit angefügtem Querstrich (Fahne) . . . . . d, p,
ein Sechszehntel
durch eine gleiche Note mit zwei Fahnen . . d, p,
ein Zweiunddreissigstel mit drei Fahnen . . . . . d, p,
ein Vierundsechszigstel mit vier Fahnen . . . . . d, p,
ein Hundertachtundzwanzigstel mit fünf Fahnen . . . . d, p,

angeschrieben.

Erscheinen mehrere Noten mit Fahnen, so können diese zusammengezogen werden,



und heissen dann

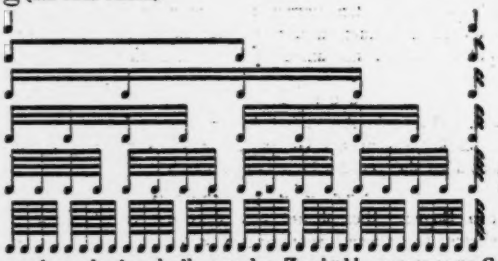
Geltungsstriche

oder auch Geltungsrippen.

Ob Hals und Fahne aufwärts oder abwärts, rechts oder links notirt werden, ist zwar gleichbedeutend. Man pflegt aber die Hälse der tiefern Noten aufwärts (und zwar zur rechten Hand) und die der höhern abwärts (und links) zu zeichnen, und die Geltungsstriche nach der Rechten hin anzuhängen. — Hängen mehrere Noten zusammen, so richtet man die Lage der Hälse nach der Mehrzahl der Noten, wie im obigen Beispiele zu sehen ist. Hier —

𝅝 (hat zwei Halbe oder vier Viertel)

𝅗𝅥 (hat zwei Viertel)



sehen wir noch einmal alle aus der Zweizahl gewonnenen Geltungen unter einander gestellt; es ist jedoch nur ein Viertel vollständig ausgeführt. Wir sehen hier:

ein Vierundsechszigstel	hat	2 Hundertachtundzwanzigstel,
„ Zweiunddreissigstel	„	2 Vierundsechszigstel oder 4 Hundertachtundzwanzigstel,
„ Sechszehntel	„	2 Zweiunddreissigstel, oder 4 Vierundsechszigstel, oder 8 Hundertachtundzwanzigstel, und so weiter.

Wie, wenn wir Töne von längerer Geltung notiren wollten, als die ganze Note? — Hierzu haben wir dreierlei Mittel.

Erstens finden wir, dass man sich früher Noten von einer grössern Geltung bedient hat. In der Periode der Mensural-Musik, in der man zuerst Geltung und Taktwesen ordnete, bediente man sich folgender Notengestalten*):

*) Näheres im Universal-Lexikon der Tonkunst unter dem Art. Mensural-Musik.

maxima oder *duplex longa*,

longa,

brevis,

semibrevis,

minima.

Aus der Minima ist, wie man schon erräth, unsere halbe Note, aus der Semibrevis unsere ganze Note entstanden. Daher können wir uns nun noch

der Brevis,

bedienen, die bei uns

die Geltung von zwei ganzen Noten

hat. Die grössern Noten werden in neuerer Musik nicht gebraucht.

Zweitens können wir, wenn wir einem Tone grössere Geltung geben wollen, als unser System uns nach Obigem darbietet, uns

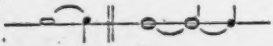
der Bindung

bedienen. Wir schreiben nämlich den Ton so oftmals hinter einander, bis die Summe der Geltung, die wir begehren, erfüllt ist, und verbinden die verschiednen Noten durch

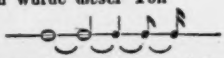
das Bindezeichen,

oder den Bogen. Dies deutet an, dass die verschiednen Noten nicht einzeln angegeben, sondern als ein Ton einmal angegeben und so lange gehalten werden sollen, als die Summe ihrer Geltungen beträgt. Wollten wir z. B. einen Ton vier ganze Noten lang halten lassen, so würden wir so

schreiben; sollte er fünf — oder sieben Viertel lang gelten, so müsste man so



notiren; folglich würde dieser Ton



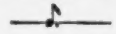
sieben Viertel und drei Sechszehntel lang zu halten sein. Man sieht, dass auf diese Weise jede beliebige Geltung angegeben werden kann.

Drittens endlich können wir uns des

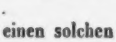
Punkts

hinter der Note bedienen, der andeutet, dass die Note um die Hälfte ihrer eigentlichen Geltung länger gehalten werden soll. Eine

ganze Note z. B. wird zwei halbe Noten lang gehalten; mit einem Punkte



würde sie den Werth (die Geltung) von drei halben Noten haben. Ein Achtel hat zwei Sechszehntel; mit einem Punkte, —



gilt es drei Sechszehntel.

Setzt man nun hinter einen solchen Punkt einen zweiten, oder (wie man beide zusammen nennt)

einen Doppelpunkt,

so gilt der zweite Punkt wieder die Hälfte des ersten, und verlängert um so viel die Geltung des Tones. Ein Viertel z. B. mit zwei Punkten, oder dem Doppelpunkte,

gilt ein Viertel, ein Achtel und noch ein Sechszehntel; eine halbe Note mit dem Doppelpunkte gilt sieben Achtel.

B. *Geltung*
durch die Dreitheilung bestimmt.

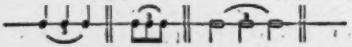
Nach dem Vorbilde der Zweitheilung müsste man nun erwarten, dass durch die Drei ein ganzer Ton in drei Dritteltöne, ein Drittelton in drei Neunteltöne getheilt würde, u. s. w., — und dass man für diese Drittel-, Neunteltöne u. s. f. besondere Notengestalten eingeführt hätte. Dies ist aber nicht geschehen, weil es unsere Rhythmik mit einer verwirrenden Masse von Namen und Zeichen beladen haben müsste. Gleichwohl hat man darum die Sache nicht aufgegeben.

Will man das Drittel einer Tongrösse bezeichnen, so bedient man sich der Namen und Zeichen aus der Zweitheiligkeit, aber mit der Bestimmung, dass nicht zwei, sondern drei solcher Theile für Eins gerechnet werden sollen.

Eine Gruppe von drei Tönen, die die Geltung von zweien haben sollen, nennt man

Triole,

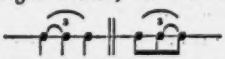
und bezeichnet sie dadurch, dass man über die drei Noten einen Bogen und unter denselben eine 3 setzt*). Hier



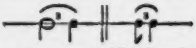
*) Oeftere unterbleibt auch diese Bezeichnung, und man muss dann die eigentliche Geltung aus den Umständen entnehmen; wovon späterhin.

sehen wir also Triolen von Viertel-, Achtel-, halben Noten; drei Viertel gelten in der Triole so viel, wie zwei Viertel oder eine halbe Note, — drei Achtel gelten ein Viertel, — drei halbe eine ganze Note. Man bemerkt, dass dabei die Ausdrücke Viertel, Achtel u. s. w. für die Theile der Triole uneigentlich gebraucht werden.

Von den drei Theilen einer Triole können nun natürlich zwei wieder zusammengezogen werden, entweder durch Bindung,

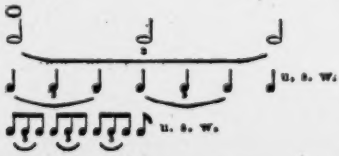


oder, indem man statt ihrer gleich eine grössere Note setzt. Im Vorstehenden sehen wir eine Vierteltriole, die den Werth einer halben Note, — und eine Achteltriole, die den Werth eines Viertels hat; von jener sind die beiden ersten Viertel, von dieser die beiden letzten Achtel zu Einem Tone (von Zweidrittelgeltung — Geltung von zwei Triolenvierteln*), oder zwei Triolenachteln) verbunden. Dasselbe stellen wir hier



so dar, dass wir statt der zwei Triolenviertel gleich eine Triolenhalbe, und statt der zwei Achtel gleich ein Triolenviertel haben.

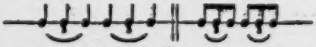
Nun haben wir eine ganz neue Reihe von Theilungen, als in der Zweitheiligkeit, kennen gelernt. Wir können nun eine Ganze in drei Halbe, eine Halbe in drei Viertel, ein Viertel in drei Achtel, u. s. w., —



theilen.

Hieraus lässt sich noch eine untergeordnete Gestalt ableiten.

Ziehen wir nämlich zwei Triolen, z. B. die Vierteltriolen zweier halben Noten, oder die Achteltriolen zweier Viertel, —



zusammen, so entsteht eine Gruppe von sechs Tönen; es ist

*) So könnte man die uneigentlichen Geltungsnamen verdeutlichen oder beseitigen.

ein Ton der Geltung nach in sechs, z. B. eine ganze Note in sechs Viertel, eine halbe Note in sechs Achtel getheilt worden. Eine solche Gruppe wird

Sextole

genannt. Da wir weiter unten eine ähnliche und doch innerlich verschiedne Tongruppe, ebenfalls unter dem Namen Sextole, finden werden, so wäre es wünschenswerth, der aus zwei zusammengezogenen Triolen entstandnen Sextole einen besondern Namen, etwa

Doppeltriole

und eine besondre Bezeichnung, etwa

zu geben, und den Namen Sextole, so wie die Bezeichnung

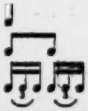
jener andern, später zu erwähnenden Gestalt allein zu überlassen. Der Gebrauch hat indess anders entschieden; der Name Sextole wird beiden Gestalten gegeben, und bezeichnet meistens die, welche wir Doppeltriole nennen möchten, da die andere Gestalt in der That weit seltner erscheint.

Hiernach können wir nun auch die Zweitheiligkeit und Dreitheiligkeit zu

C. *gemischten Geltungsgruppen*

brauchen.

Wir können zweitheilig anfangen und dreitheilig fortfahren. Hier z. B.



haben wir ein Viertel in zwei Achtel, jedes Achtel aber in drei Sechszehntel (Triolensechszehntel) getheilt. Das Resultat war ein Paar von Triolen, eine Doppeltriole oder — nach obiger Nennweise eine Sextole.

Hier —

haben wir ein Viertel in eine Achteltriole aufgelöst, jedes Tri-

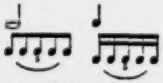
olenachtel aber in zwei Sechszehntel. Wir haben also wieder eine Gruppe von sechs Tönen, eine Sextole, gebildet (und dies ist die zuvorerwähnte zweite Sextolenart), aber — von andrer Ableitung. Späterhin*) werden wir sehen, dass die Ableitung auch auf das Wesen Einfluss hat, und die letztere Sextole sich von der erstern unterscheidet.

Bisher sind wir bei der zweitheiligen und dreitheiligen Geltung stehen geblieben, und haben aus der Fortsetzung der erstern vier-, achttheilige Notengruppen (z. B. vier Achtel auf eine Halbe, acht auf eine Ganze), aus der Fortsetzung der andern sechstheilige Notengruppen, namentlich die sogenannte Sextole oder Doppeltriole, erhalten, auch beide Theilungsarten gemischt.

Nun gehen wir zu

D. *willkührlichern Gruppen.*

Wir theilen eine Note, statt in vier — in fünf Theile, z. B. eine Halbe in fünf Achtel, ein Viertel in fünf Sechszehntel (wobei die Benennungen Achtel und Sechszehntel wieder uneigentlich gebraucht sind),



die zusammen also so viel, wie ursprünglich vier gelten sollen. Eine solche Gruppe heisst

Quintole.

In gleicher Weise bildet sich

die Septimole,

in der sieben Theile statt vier, — oder auch statt sechs**),

die Novemole,

in der neun Theile statt acht, — oder sechs,

---

*) Im zehnten Abschnitte der zweiten Abtheilung.

**) Wollte man in einen Sechsachteltakt (was darunter zu verstehen, erfahren wir weiterhin) statt sechs Achtel sieben stellen, so wäre dies eine Septimole, in der sieben nicht statt vier, sondern statt sechs ständen.

die Dezimole,

in der zehn Theile statt acht oder vier auftreten; und so kann man jede Geltung in elf, dreizehn, — in beliebig viel Theile zerfällen, z. B. hier —

ein Viertel in funfzehn Theile statt vier oder acht; und überall genügt die übergesetzte Ziffer zur Verständigung, ohne dass auch nur auf die Zahl der Geltungsstriche gar zu streng*) gesehen wird; überall wird auch den einzelnen Noten ohne Rücksicht auf Ableitung gleiche Geltung zugemessen.

Die bestimmtere Erkenntniss und Eintheilung solcher, ohnehin nur selten und meist vereinzelt auftretender Tongruppen wird uns weiterhin durch die Lehre vom Takt und der Takteintheilung erleichtert werden.

---

*) Man schreibt meistens nach der Geltung der vorhergehenden ordentlichen Eintheilung, z. B. Novemolen so, wie die vorhergehende Eintheilung von acht Noten; also die Novemole einer Halben mit Sechszehnteln, die Novemole eines Viertels mit Zweiunddreissigsteln.

Zweiter Abschnitt.

Die Pausen.

Wir haben nun die Dauer der Töne bestimmt, auch die Zeitfolge ganzer Tonreihen ordnen gelernt. Für den letztern Fall setzten wir voraus, dass ein Ton unmittelbar auf den andern folge. Allein es ist auch das Entgegengesetzte möglich: dass zwischen dem Ende des einen und dem Anfang des andern Tones eine zeitlang inne gehalten, pausirt werden soll. Diese Momente des Schweigens,

Pausen

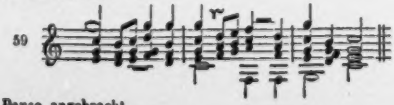
genannt, werden in derselben Weise bestimmt, wie die Geltung der Töne, durch besondre Zeichen, die ebenfalls Pausen genannt werden. Hier ist das Verzeichniss der Pausen.

1) die ganze Pause (der ganzen Note entsprechend, also zwei Halbe oder vier Viertel geltend), ein Querstrich unterhalb einer der Linien, —
2) die halbe Pause, zwei Viertel geltend, ein Querstrich auf einer der Linien stehend*), —
3) 𝄽, 𝄾, 𝄿, die Viertelpause, —
4) 𝄾, die Achtelpause, eine nach der Linken geöffnete Fahne mit Hals, —
5) 𝄿, die Sechszehntelpause, zwei Fahnen, wie die Sechszehntelnote habend, —
6) 𝄿, die Zweiunddreissigstel-Pause, —
7) 𝄿, die Vierundsechszigstel-Pause, —
8) 𝄿, die Hundertachtundzwanzigstel-Pause.

Die Gestalten der letztern fünf unterscheiden sich ebenfalls, wie die Notengestalten, durch die Zahl der Fahnen.

---

*) Es kommt also, wie gesagt, nichts darauf an, auf welcher Linie diese Pausen stehen. Ja, wenn zwei oder mehr Tonreihen auf einem Liniensystem stehen, und für eine in einer Tonreihe nöthige Pause kein Platz auf den Linien ist, so zieht man eine kurze Nebenlinie, blos um die Pause darauf (oder darunter) anzubringen. Hier z. B. sehen wir für die Unterstimme eine ganze, für die Oberstimme alsdann —

59 

eine halbe Pause angebracht.

Alle diese Pausen können, wie die Noten, durch Punkte und Doppelpunkte um die Hälfte und Dreiviertel ihres Werthes vergrössert werden.

Für grössere Pausen, deren man besonders in mehrstimmigen Sätzen für einzelne Stimmen bedarf, besitzen wir noch folgende Zeichen:

1) eine, zwei ganzen Noten,

2) eine, vier ganzen Noten,

3) eine, sechs ganzen Noten,

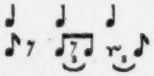
4) eine, acht ganzen Noten gleichgeltende Pause.

Durch Aneinanderreihen dieser Pausen kann, wie man leicht sieht, jede beliebige Summe einzelner Zeitmomente angegeben werden; hier z. B.

sehen wir acht, nochmal acht, sechs und dann noch eine ganze Pause, — also zusammen drei und zwanzig ganze Pausen angeschrieben. In der Regel macht man es sich bei grössern Pausen bequem; man zieht, statt der eigentlichen Pausen, schräge Striche und bemerkt die Zahl der ganzen Noten, die man zu pausiren hat, in Ziffern, schreibt also z. B. die obigen Pausen so

an. —

Zergliedert man nun Noten in kleinere Zeiträume, so können, wie sich von selbst versteht, diese theils durch Pausen, theils durch Noten ausgefüllt werden. Hier z. B.



sehen wir ein Viertel

1) in eine Achtelnote und eine Achtelpause,

2) in eine Triole — Achtelnote, Achtelpause, Achtelnote,

3) in eine Triole — Triolen-Viertelpause und Triolen-Achtelnote

aufgelöst; ähnliche Auflösungen, Verbindungen von Noten und Pausen kann sich jeder leicht machen oder enträthseln.

Dritter Abschnitt.

Die unbestimmtern Geltungszeichen.

In den vorigen Abschnitten haben wir Noten und Pausen von bestimmter Geltung, von bestimmtem Zeitverhältnisse gegen einander kennen gelernt. Es bleiben noch einige Fälle zu erwähnen, in denen von der bestimmten Geltung mehr oder weniger abgegangen wird.

1. Das Staccato.

Wenn einzelnen Tönen oder ganzen Tonreihen eine etwas kürzere Zeit zugemessen werden soll, als ihnen nach der Notengeltung eigentlich gebührt: so bezeichnet man sie mit *Staccato* (gestossen), oder mit feinen Strichelchen, dem Notenkopfe gegenüber,

60

oder — wenn sie nicht gar zu kurz angegeben werden sollen, mit Punkten, den Notenköpfen gegenüber —

61

Um wie viel kürzer dergleichen Noten sein sollen, bleibt unbestimmt; die vorstehenden mit Punkten werden etwas kürzer wie Achtel (etwa in der Geltung von drei Zweiunddreissigsteln), die mit Strichen noch kürzer (etwa in der Geltung von einem Sechszehntel) —

62

angegeben und der Rest der Geltung wird, wie wir oben angedeutet haben, nach jeder Note pausirt. Wollte man noch kürzere Geltung, so müsste man Pausen und Stakkato-Zeichen verbinden,

63

oder über den Satz

Staccatissimo

setzen.

2. Das Legato.

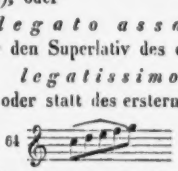
Soll in einer Tonreihe jeder Ton voll ausgehalten werden, bis unmittelbar zum Eintritte des folgenden Tones, oder auch noch länger, so dass beide Töne gleichsam in einander schmelzen: so setzt man *legato* (gebunden), oder

legato assai

(sehr gebunden), oder den Superlativ des erstern Wortes,

legatissimo

(möglichst gebunden), oder statt des erstern Wortes den Bindebogen



darüber. Hier wird also entweder die Geltung jedes einzelnen Tones vor jeder Verringerung bewahrt, oder auch noch vergrössert bis in den Zeitraum des folgenden Tones hinein.

Soll ein einzelner Ton besonders genau bis zu Ende seiner Geltung gehalten werden, so bezeichnet man ihn mit

tenuto (ten.) oder *ben tenuto,*

gehalten, oder gut — genau ausgehalten.

Soll eine Zeit lang die Geltung der einzelnen Töne nicht scharf beobachtet, sondern jeder unmerklich verlängert oder verkürzt werden, so bezeichnet man dies mit

tempo rubato

(geraubtes Zeitmaass), oder mit

a piacere

(nach dem Gefallen oder Geschmack des Ausführenden),

ad libitum (ad lib.)

(nach Belieben).

Für Begleitende, die sich nach einer Hauptstimme und deren beliebigem Maass der Töne richten sollen, wird

colla parte (c. p.)

— mit der Hauptstimme — gesetzt. Soll die Geltung ganz der Willkühr anheim gegeben werden, so wird

senza tempo oder *senza ritmo*

(ohne bestimmtes Maass) gesetzt.

Alle diese Willkührlichkeiten werden durch

a tempo, al rigore del tempo

(nach bestimmtem oder strengem Zeitmaass) wieder aufgehoben.

Soll endlich die Geltung einer Note oder Pause erheblich, aber unbestimmt verlängert werden: so überschreibt man sie mit einem Punkt und Bogen,

Ruhezeichen oder Halt

65

Man hat vorschlagen wollen, dass ein solches Ruhezeichen die Geltung ungefähr verdopple. Aber auch diese Bestimmung ist nicht annehmbar; man muss sich in jedem einzelnen Falle nach dem Sinn des Satzes richten.

Schliesslich wollen wir noch anmerken, dass eine Pause, die durch alle Stimmen eines mehrstimmigen Satzes geht,

Generalpause,

und ein durch alle Stimmen gleichzeitig eintretendes Ruhezeichen ein

Halt

heisst.

Vierter Abschnitt.

Das Tempo.

Alle Geltungen gaben den Noten und Pausen nur einen relativen Werth. Sie setzten fest, dass ein Viertel noch einmal so viel gelten solle, wie ein Achtel, oder halb so viel, wie eine halbe Note, und diese wiederum halb so viel, wie eine ganze. Aber wie viel irgend eine, z. B. wie viel Sekunden, oder welchen Theil einer Sekunde eine ganze Note währen solle: das ist durch die Geltung nicht bestimmt.

Nun ist es klar, dass wir bei einigen Tonstücken eine lebhaftere, bei andern eine langsamere Bewegung angemessen finden müssen. Eine frohe, aufgeregte Stimmung beseelt und beschleunigt all unsere Bewegung, also auch die unserer Töne; eine trübe, niedergeschlagene erschlafft und hemmt unsere Bewegung auch in der Musik. Man hat also verschiedne Grade der Bewegung angenommen und mit Kunstausdrücken bezeichnet, die Bewegung überhaupt aber nach ihrer absoluten Geschwindigkeit

das Tempo

oder Zeitmaass genannt.

Gewöhnlich werden fünf Hauptstufen der Bewegung, und von jeder verschiedne kleinere Nuancen angenommen.

1. *Die langsamste Bewegung.*

Sie wird zu Anfang des Tonsatzes über den Noten mit

Largo (breit), *largo assai* (*assai* heisst: sehr) oder *Larghissimo* (höchst langsam),
Adagio (langsam), *Adagiosissimo*,
Lento (schleppend),
Grave (schwer)

angezeigt; *Largo* und seine Verstärkungen gelten gewöhnlich für die langsamste Bewegung; *Adagio* wird öfters weniger langsam genommen, als *Lento*; so auch *Grave*.

2. *Die mässig langsame Bewegung.*

Larghetto (etwas breit),
Andante (gehend, — also nicht geschwind), abgekürzt *And.*,

Andantino (etwas gehend, also noch weniger geschwind),
Sostenuto (gehalten, etwas zurückgehalten in der Bewegung),
Commodo (bequem).

Auch hier sind die Benennungen nach dem zunehmenden Grade der Schnelligkeit, die sie bezeichnen, geordnet. Uebrigens herrscht freilich in diesen feinern Unterscheidungen unter den Tonsetzern und Lehrern keine allgemeine Uebereinstimmung; namentlich wird von nicht Wenigen *Andantino* für eine weniger langsame Bewegung genommen, als *Andante*.

3. *Die mässig geschwinde Bewegung.*

Sie wird durch
Allegretto (etwas lebhaft),
Moderato (mässig, gemässigt),
Allegro moderato (mässig lebhaft),
Allegro, ma non troppo (lebhaft, aber nicht zu sehr)
angezeigt.

4. *Die geschwinde Bewegung*

hat folgende Bezeichnungen:
Allegro (munter, lebhaft), abgekürzt *All*^{o},
Animato (beseelt),
Allegro con brio, oder *brioso* (frisch bewegt),
Allegro con moto (in lebhafter Bewegung),
Allegro con fuoco oder *fuocoso* (feurig bewegt),
Allegro agitato (mit Unruhe bewegt),
Allegro appassionato (leidenschaftlich bewegt).
Endlich

5. *die schnellste Bewegung*

wird durch die Ausdrücke:
Allegro assai, oder *Allegrissimo* (sehr lebhaft),
Allegro vivace (lebhaft bewegt),
Vivace, *Vivacissimo* (sehr lebhaft),
Presto (schnell), *Presto assai*, oder *Prestissimo* (sehr, — möglichst schnell)
angezeigt.

Dass mit all diesen Ausdrücken, und wären ihrer noch viel mehr, nicht alle Grade der Bewegung erschöpft sein können, ist jedem von selbst einleuchtend. Man hilft also (wie zum Theil schon oben geschehen ist) durch Verstärkungs- und Verringerungsausdrücke,

più (mehr),
meno (weniger)

also z. B.

più Allegro, lebhafter (als zuvor),
meno Allegro, weniger lebhaft (als zuvor),
nach. Zuletzt muss man die feinste Bestimmung doch der richtigen Auffassung des Vortragenden — und der Gunst des Augenblicks anvertrauen.

Alle diese Ausdrücke dienen, einen möglichst oder hinlänglich bestimmten, sich in jedem Moment eines Tonstückes gleichbleibenden Bewegungsgrad vorzuschreiben. Nun kann es aber auch darauf ankommen, in unmerklichen Abstufungen aus einem Grade der Bewegung in den andern überzugehen. Auch für diesen Zweck hat die Kunstsprache mancherlei Ausdrücke.

Soll die Bewegung allmählig langsamer werden, so wird dies mit
ritenuto (*rit.*, zurückgehalten, besonders wenn es nur einige Noten weit geschehen soll),
rilasciando (nachlassend),
ritardando (*ritard.*, zögernd),
rallentando (*rallent.*, langsamer werdend),
bezeichnet. Der letzte Ausdruck wird in der Regel als stärkster Ausdruck für Nachlassen der Bewegung angewendet. Auch der Ausdruck

calando (beruhigend)

hat die Wirkung, eine langsamere Bewegung einzuführen.

Soll eine langsamere Bewegung allmählig in eine schnellere übergehen, so wird dies mit

accelerando (schneller werdend),
più moto (bewegter),
più vivo (lebhafter),
stringendo (dringender),

angedeutet. Soll endlich das Schneller- oder Langsamerwerden nur sehr allmählig vor sich gehen, so wird allen obigen Ausdrücken

poco a poco (nach und nach)

zugesetzt, z. B.

poco a poco rallentando, —
poco a poco più moto, —

nach und nach immer langsamer werdend, — nach und nach immer bewegter.

Soll einen grössern Satz hindurch, wohl gar bis zum Schlusse, fortwährend geeilt werden, so überschreibt man den Satz mit:

più stretto

(immer engere, schnellere Tonfolge); nennt auch einen ganzen so vorzutragenden Satz

die Stretta.

So schliesst z. B. das erste Finale in Don Juan mit einer Stretta.

Soll das Eilen oder Zögern ein Ende haben und wiederum festes Zeitmaass eintreten, so wird dies entweder durch ein ausdrücklich eingeführtes neues Tempo, z. B.

Allegro - - || accelerando - - || Presto

angezeigt. Oder wenn nach irgend einer Veränderung im Tempo die erste Bewegung wieder eintreten soll, so wird sie mit

tempo primo (t. p.)

(voriges Zeitmaass) angezeigt.

Eine seltsame Tempobezeichnung muss noch zum Schluss erwähnt werden. Es findet sich bisweilen die Ueberschrift

Tempo giusto;

man soll die Bewegung so schnell oder so langsam nehmen, als beliebt, oder gut dünkt. Eine sehr unschuldige Bestimmung, denn sie bestimmt eben nichts.

Anhang.

Der Chronometer.

Die Tempobezeichnungen haben uns eben so wenig wie die Bestimmungen über Geltung ein absolutes Zeitmaass für die Töne gegeben; sie setzen nur fest, dass die Bewegung in einem Satze je nach den nähern Bestimmungen des Zeitmaasses schneller oder langsamer, als in einem andern Satze, dass z. B. die Viertel in einem Andante-Satze langsamer, als in einem Allegro, und schneller als in einem Largo sein sollen. Immer bleibt noch die Frage: wie schnell sollen sie nun in jedem Tempo sein?

Genau kann dies (wie schon S. 87 andeutet) nur durch unser absolutes, astronomisches Zeitmaass, nach Minuten, Sekunden u. s. w. bestimmt werden. Kommt es uns also auf eine genaue Bestimmung der Bewegung an, so müssen wir festsetzen, dass ein Viertel oder eine halbe Note den so und so vielten Theil einer Minute oder Sekunde währen soll.

Hierzu sind mancherlei Hülfsmittel ersonnen worden. Das verbreitetste ist der von Mälzel erfundne

Metronom,

ein aufrecht stehender, durch ein Räderwerk in Bewegung gesetzter, mit einem verschiebbaren Gewichte versehener Pendel. Hinter dem Pendel ist eine Tafel in 110 Grade (von No. 50 bis 160) getheilt. Stellt man nun das Gewicht am Pendel auf einen dieser Grade, so schwingt der Pendel so vielmal in einer Minute, als die Gradzahl besagt, also 50 bis 160mal, jenachdem man ihn auf den obersten bis untersten Grad stellt. Hiermit kann nun jeder Note eine absolute Zeitdauer zugemessen werden: man bestimmt, dass irgend eine Geltung, z. B. die eines Viertels, den 60sten oder 120sten Theil einer Minute (also eine ganze oder halbe Sekunde) ausfüllen soll, stellt dazu den Metronom auf 60 oder 120, und erhält in den Pendelschlägen das absolute begehrte Maass.

In dieser Weise kann nun auch das Tempo auf das Bestimmteste angezeigt werden. Die obigen Fälle hätten folgende Bezeichnung zu erhalten:

M. M. (Mälzels Metronom) ♩ = 60,
M. M. ♩ = 120.

Wäre die Bewegung zu langsam, als dass man sie nach der Gradtafel in der einen Notengeltung ausdrücken könnte, so nimmt man eine kleinere Notengeltung. Wollte man z. B. eine Bewegung anzeigen, in der das Viertel nur 30mal in der Minute Raum hätte (also zwei Sekunden währte), so könnte man dies so

M. M. ♪ = 60

anzeigen; man zählte also Achtel am Metronomen ab und bestimmte danach die Geltung der Viertel.

Wollte man umgekehrt einen so schnellen Bewegungsgrad ausdrücken, wie er für irgend eine Geltung auf der Gradtafel nicht auszudrücken ist, so müsste man Noten einer grössern Geltung zu Hülfe nehmen. Sollten z. B. drei Viertel auf die Sekunde (oder 180 auf die Minute) gehen, so könnte man dies so

M. M. ♩ = 90, oder besser:

M. M. 𝅗𝅥 = 60

ausdrücken. Wir werden hierbei zugleich inne, dass ein und derselbe Bewegungsgrad auf mehr als eine Weise ausgedrückt werden kann.

Einfacher, wohlfeiler herzustellen und keiner Verunrichtigung (wie das Räderwerk des Mälzelschen Metronomen) unterworfen ist der von Gottfried Weber in Vorschlag gebrachte

Chronometer,

der aus einem mit irgend einem Gewicht (z. B. einer Bleikugel) beschwerten Faden von bestimmter Länge und bestimmten irgendwie (z. B. durch Knoten) bezeichneten Längenmaassen besteht. Je kürzer ein solcher Faden, desto schneller schwingt er, je länger, desto langsamer. So kann also der Grad der Bewegung nach dem Längenmaasse des Fadens bestimmt werden; ein Faden z. B. von 55 rheinl. Zollen schwingt 50mal, ein Faden von 5 rheinl. Zollen schwingt 160mal in der Minute. Man könnte daher ersteres Maass der Bewegung, auf ein Viertel angewendet, so:

♩ = 55″ Rh.

letzteres, ebenfalls auf ein Viertel angewendet, so:

♩ = 5″ Rh.

anzeichnen. — Hier folgt eine vergleichende Tabelle des Weberschen Zeitmessers mit dem Mälzelschen:

Metron.		Rheinl. Zoll.	Metron.		Rheinl. Zoll.
50	=	55	92	=	16
52	=	50	96	=	15
54	=	47	100	=	14
56	=	44	104	=	13
58	=	41	108	=	12
60	=	38	112	=	11
63	=	34	116	=	10
66	=	31	120	=	9
69	=	29	126	=	8
72	=	26	132	=	7½
76	=	24	138	=	7
80	=	21	144	=	6½
84	=	19	152	=	6
88	=	18	160	=	5

wonach man sich der einen oder andern Bezeichnung, oder beider bedienen kann. Fasst man nämlich den Faden am äussersten Ende, so dass er 55 Rhein. Z. lang ist, und setzt ihn in Bewegung, so giebt er Schwingungen, deren funfzig auf eine Minute gehen. Fasst man ihn so, dass 38 Rheinl. Z. frei bleiben, so giebt jede Schwingung die Zeit einer Sekunde (wie der Metronom, wenn er auf No. 60 gestellt ist); lässt man vom Faden nur 9 Zoll frei, so währt jede Schwingung eine halbe Sekunde, wie die Schläge des auf No. 120 gestellten Metronomen.

Nun könnte noch gefragt werden, welcher Grad der absoluten Bewegung unsern verschiednen Tempobezeichnungen gehöre? Hier hat man annehmen wollen, dass dem Andante, also dem zweiten Bewegungsgrade, eine absolute Geltung von einer Sekunde für das Viertel,

M. M. ♩ = 60 —

W. Chm. ♩ = 38″ Rh.

beizumessen sei. Man könnte hiernach dem ersten Grade ungefähr die unterste — oder eine langsamere Bewegung, z. B.

M. M. ♩ = 50,

𝅗𝅥 = 60 u. s. w.,

dem dritten Grade ungefähr die Bewegung von

M. M. ♩ = 90,

dem vierten die Bewegung etwa von

M. M. ♩ = 120 bis ♩ = 130,

dem fünften die Bewegung von etwa

M. M. ♩ = 140 bis ♩ = 160

und noch schnellere Bewegungen beilegen, oder andere Verhältnissreihen ausfindig machen.

In Wahrheit kommt es aber der Tonkunst, die nicht mathematisch bestimmte Grössen, sondern die Regungen der Seele und die freien Bewegungen des Geistes zu offenbaren hat, auf ein mathematisch ausgemessenes Zeitmaass gar nicht an, ja sie findet es ihrem Wesen widersprechend, und in der That die ungefähren Tempobestimmungen für dasselbe zusagender, als die absoluten metronomischen*). Man muss sich daher nur einprägen, welcher ungefähre Grad von Bewegung den verschiednen Tempobezeichnungen gewöhnlich beigelegt wird, um den Sprachgebrauch zu verstehen; das Genauere darf und muss dann der rechten Kunstverständniss und der Empfindung im Augenblicke der Ausführung anheimgestellt bleiben.

Genauer werden wir uns über diesen Punkt bei der Vortragslehre verständigen.

*) Vergl. hierüber des Verf. Art. Metronom im Universal-Lexikon der Tonkunst.

Fünfter Abschnitt.

Die Taktordnungen.

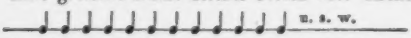
Wir können nun ganze Reihen von Tönen in gleicher oder verschiedner Geltung aufführen. Allein eine solche Tonreihe, besonders wenn sie von grösserer Länge ist, würde uns nicht übersichtlich erscheinen, sie würde auf uns nicht den wohlthuenden Eindruck der Ordnung machen, selbst wenn ihre Einrichtung ganz regelmässig im Einzelnen wäre, sie z. B. aus lauter Tönen von gleicher Geltung bestände.

Wodurch machen wir nun irgend eine Masse uns übersichtlich, fasslich? — Durch Abtheilung oder Theilung in kleinere, leichter zu fassende Ganze. So legen wir z. B. einen Haufen einzelner Münzen in einzelne Reihen von je vier oder sechs Stücken u. s. w. aus einander, und übersehen dadurch leicht das Ganze.

Wenden wir dies auf Tonreihen an. Wir nehmen vorerst Töne von gleicher Geltung, z. B. Viertel, und wollen diese Töne gleicher Geltung in Bezug auf die ganze Tonreihe deren

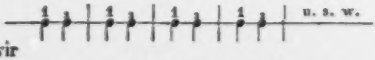
Theile

nennen. Eine grössere Reihe solcher Noten oder Theile —



muss uns in ihrer ganzen Ausdehnung unübersichtlich oder schwerer übersichtlich sein. Wir zerlegen aber die ganze Reihe in kleinere Abschnitte, — und nun können wir sie von Abschnitt zu Abschnitt leicht übersehen. Jeder Abschnitt soll gleich gross sein, und nun erscheint das Ganze nicht blos getheilt, sondern auch geordnet.

Die einfachste Theilungszahl ist die Zwei. Die Theilung und Ordnung einer Reihe von Noten nach der Zwei, z. B.

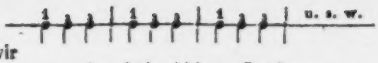


wollen wir

zweitheilige Ordnung

oder zweitheilige Taktordnung nennen.

Die einfachste Theilungszahl nach der Zwei ist die Drei. Die Eintheilung einer Notenreihe nach der Drei, z. B.

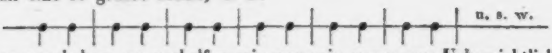


wollen wir

dreitheilige Ordnung

oder dreitheilige **Taktordnung** nennen.

Gehen wir nun zu sehr grossen Reihen von Noten, so ergeben sich so viel Abtheilungen von je zweien oder dreien, dass wir wieder auf die alte Schwierigkeit stossen, wenn wir so viele Einzelheiten (einzelne Abschnitte) zusammen fassen wollen. Wenn wir nun eine so grosse Reihe, z. B.

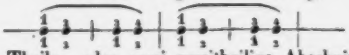


vor uns haben, so verhelfen wir uns wie zuvor zur Uebersichtlichkeit: wir ziehen je zwei oder je drei Abschnitte in eine grössere Abtheilung zusammen, bilden also aus den obigen Ordnungen neue von zusammengesetzten Abchnitten, und nennen diese neuen Taktordnungen

zusammengesetzte Ordnungen.

So entsteht aus der zweitheiligen die

viertheilige Ordnung,



in der vier Theile, oder zwei zweitheilige Abschnitte einen grössern, viertheiligen Abschnitt machen. Aus der viertheiligen könnten wir eine

achttheilige Ordnung

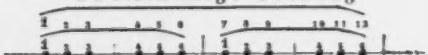
bilden durch Zusammensetzung von je zwei viertheiligen Abschnitten.

So entsteht aus der dreitheiligen die

sechstheilige Ordnung,

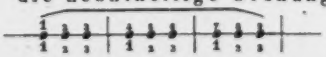
in der jeder Abschnitt sechs Theile oder zwei dreitheilige Abschnitte enthält. Aus einer abermaligen Zusammensetzung von zwei Abschnitten geht aus der sechstheiligen die

zwölftheilige Ordnung



hervor, die also zwei sechstheilige, oder vier dreitheilige Abschnitte, oder zwölf Theile zu einem Abschnitte vereinigt. — Verbindet man aber drei dreitheilige Abschnitte, so entsteht

die neuntheilige Ordnung,



in der jeder Abschnitt neun Theile, oder drei dreitheilige Abschnitte enthält. — Und so liessen sich noch mehr Ordnungen zusammensetzen.

Wir wollen jeden Theil, der einen Abschnitt anfängt,

Haupttheil

nennen (er ist in obigen Beispielen durch eine grössere Ziffer ausgezeichnet); jeden Theil in zusammengesetzten Ordnungen, der in der vorhergegangenen einfachern Ordnung Haupttheil war,

gewesenen Haupttheil,

und alle andern

Nebentheile

nennen. Also in der viertheiligen Ordnung ist der mit 3 bezeichnete Theil ein gewesener Haupttheil, in der sechstheiligen der mit 4 bezeichnete, in der neuntheiligen sind die mit 4 und 7, in der zwölftheiligen die mit 4, 7 und 10 bezeichneten Theile gewesene Haupttheile. — In der zwölftheiligen Ordnung lässt sich noch dem mit 7 bezeichneten Theile vor den mit 4 und 10 bezeichneten ein Vorrang beilegen; denn jener ist noch in der vorhergehenden sechstheiligen Ordnung Haupttheil gewesen.

Man sieht leicht, dass ausser den beiden einfachen Taktordnungen (der zwei- und dreitheiligen), die wir eben dargestellt haben, noch mehr einfache Ordnungen denkbar sind, z. B. eine fünf-, siebentheilige u. s. w., und, aus ihnen wieder neu zusammengesetzte: eine zehn-, vierzehntheilige, u. s. w. Aber wir dürfen sie alle übergehen. Denn theils sind sie gar nicht, oder sehr wenig im Gebrauche *), theils genügt die obige Anleitung, um so viel neue Ordnungen, als man nur will, zu machen und zu verstehn.

---

*) Und zwar desswegen, weil diese Ordnungen, mit Einem Haupttheile gegen vier, sechs und mehr Nebentheile, kein so angemessenes Verhältniss haben, um einer ganzen Komposition, — seltne Ausnahmen abgerechnet, — zu Grunde gelegt zu werden.

Sechster Abschnitt.

Die Taktarten.

Bei dem Entwurfe der Taktordnungen haben wir die Geltung der Theile unbestimmt gelassen; wir setzten nur fest, dass sie unter einander gleich seien, und schrieben nur der Bequemlichkeit willen die Beispiele mit Viertelnoten.

Geben wir nun den Theilen bestimmte Geltung, so wird aus der Taktordnung eine

Taktart;

Taktart ist also eine Taktordnung mit Theilen von bestimmter Geltung. Die Theile aber heissen nunmehr

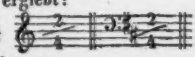
Takttheile.

Nun können wir aber den Theilen jeder Ordnung jede beliebige Geltung von den S. 95 aufgezählten geben; folglich muss es so viel Taktarten geben, als es **Ordnungen und Geltungen** giebt, in denen man die Töne zusammenstellen kann. — Hier das Verzeichniss der üblichern Taktarten. Wir fügen zugleich die

Taktvorzeichnung

bei, die zu Anfange jedes Tonstücks, — oder an der Stelle, wo eine neue Taktart eintreten soll, — auf die Liniensysteme gesetzt wird. Man sieht, dass sie in der Regel in zwei in Bruchform über einander gesetzten Ziffern besteht, deren obere (der Zähler) die Taktordnung, die untere (der Nenner) die Grösse jedes Takttheils angiebt.

Die **zweitheilige Ordnung** ergiebt:

1) den **Zweivierteltakt**, — $\frac{2}{4}$ 

2) den (seltnern) **Zweiachteltakt**, $\frac{2}{8}$;

3) den (sogenannten) **kleinen Allabreve- oder Zweizweiteltakt***), der mit $\frac{2}{2}$ oder auch mit 2 oder 𝄵,

vorgezeichnet wird;

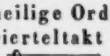
*) Unter Zweiteln werden halbe Noten verstanden.

4) den (eigentlichen oder grossen) Allabrevetakt, in dem jeder Takt zwei ganze Noten (*breves*, S. 76) hat, und der mit

$\frac{2}{2}$ oder ₵ oder auch wohl mit C

(im letzten Falle also wie der nachher zu erwähnende Vierviertelteltakt) vorgezeichnet wird. Richtiger scheint es wohl, ihn als viertheilige Taktart zu betrachten; als solcher kommt er unten nochmals vor.

Die viertheilige Ordnung ergiebt

1) den Vierviertelteltakt (auch ganzen Takt genannt), und statt $\frac{4}{4}$ mit C,  vorgezeichnet,

2) den Vierachteltelteltakt, $\frac{4}{8}$,

3) den (seltnern) Vierzweiteltelteltakt, $\frac{4}{2}$, der auch mit dem Zwei-Einteltakt verwechselt, und wie dieser vorgezeichnet wird.

Die dreitheilige Ordnung ergiebt

1) den Dreivierteltelteltakt, $\frac{3}{4}$,

2) den Dreiachteltelteltakt, $\frac{3}{8}$,

3) den (seltnern) Dreizweiteltelteltakt, $\frac{3}{2}$.

Die sechstheilige Ordnung ergiebt:

1) den Sechsachteltelteltakt, $\frac{6}{8}$,

2) den (seltnern) Sechsvierteltelteltakt, $\frac{6}{4}$,

3) den (seltnen) Sechssechszehnteltelteltakt, $\frac{6}{16}$.

Die neuntheilige Ordnung ergiebt:

1) den Neunachteltelteltakt, $\frac{9}{8}$,

2) den (seltnen) Neunviertel-, $\frac{9}{4}$, und

3) den (ebenfalls seltnen) Neun-Sechszehnteltelteltakt, $\frac{9}{16}$.

Aus der zwölftheiligen Ordnung wollen wir nur

den Zwölfachteltelteltakt, $\frac{12}{8}$,

als die gebräuchlichste dieser Ordnung erwähnen. Auch der Zwölf-Sechszehnteltelteltakt findet sich wohl einmal; sogar ein Zwölf-Zweiunddreissigsteltelteltakt.

Von Zeit zu Zeit haben Komponisten einen

Fünfvierteltelteltakt, $\frac{5}{4}$,

und noch seltnere Gebilde versucht, über die wir uns schon S. 96 geäussert haben.

Die Abschnitte der Taktordnungen werden in der Taktart

Takte

genannt. Die senkrechten Striche, deren wir uns schon S. 95 u. f. zur Scheidung der Abschnitte bedient haben, heissen nun

Taktstriche.

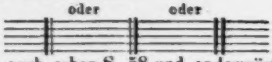
Taktstriche sind also die Gränzen der Takte.

Grössere Theile eines Tonstückes, oder auch der Schluss

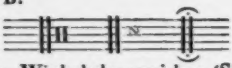
eines ganzen Satzes, einer ganzen Komposition, werden durch doppelte Takt- oder Schlussstriche, das

Schlusszeichen

genannt, und von dieser Gestalt:



(dergleichen wir auch schon S. 58 und anderwärts gebraucht haben) bezeichnet. Oft verstärkt man das Schlusszeichen durch willkührliche Zusätze, z. B.



Dass aus ihm das Wiederholungszeichen (S. 27) gebildet worden ist, erräth man.

Soll nach dem Schluss eines Satzes ein zweiter besonderer Satz ungesäumt eintreten, so setzt man nach oder zu dem Schlusszeichen des erstern

s'attacca subito

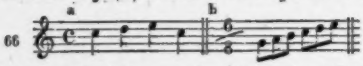
(es fällt schnell ein*).

Jeder Takt einer Taktart hat nun, wie schon aus dem Begriffe der Taktordnung folgt, gleiche Grösse, nämlich:

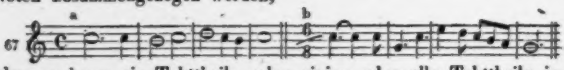
1) eine gleiche Anzahl Takttheile,
2) Takttheile von gleicher Geltung.

In einem Zweiviertelsatze z. B. enthält jeder Takt zwei Viertel, in einem Dreiachtelsatze drei Achtel, u. s. w.

Allein dieser Inhalt eines Taktes kann durch so viel oder so wenig Noten dargestellt werden, als der Geltung desselben entsprechen. Es kann also jeder Takttheil eine besondere Note sein,



oder es können zwei, drei, — alle Theile eines Takts in grössere Noten zusammengezogen werden,



oder es kann ein Takttheil, oder einige oder alle Takttheile in Noten kleinerer Geltung aufgelöst, zergliedert werden, die dann

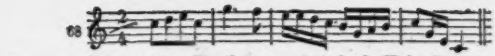
Taktglieder

heissen, wie z. B. hier

*) Hierbei wollen wir noch eine Gewohnheitsbezeichnung der Notenschreiber und Notenstecher erwähnen. In rasch auszuführenden Sätzen pflegen sie am Ende der Seiten

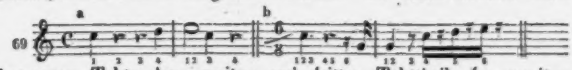
volti subito (*v. s.*)

zu setzen; es erinnert, dass schnell umgewandt werden soll.



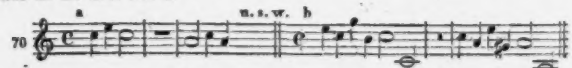
im ersten Takte jeder Theil in zwei Achtel (Taktglieder), im dritten Takte in vier Sechszehntel (kleinere Taktglieder) aufgelöst worden, im letzten Takte der zweite Takttheil ganz geblieben, der erste in zwei Achtel und das zweite Achtel wieder in zwei Sechszehntel zergliedert ist.

Ferner kann jeder Takttheil und jedes Taktglied statt durch Noten, durch Pausen dargestellt werden. So sehen wir hier bei a



im ersten Takte den zweiten und dritten Takttheil, im zweiten Takte den vierten Takttheil durch Pausen ausgefüllt. Bei b ist im ersten Takte der vierte und fünfte Takttheil, im zweiten der dritte Takttheil eine Pause; der sechste Takttheil des ersten Takts ist zergliedert, und das erste Glied ist eine Pause; die drei letzten Theile des zweiten Takts sind ebenfalls zergliedert in Sechszehntel-Noten und Pausen.

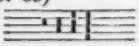
Auch ganze Takte können durch Pausen ausgefüllt werden, wie z. B. hier bei a



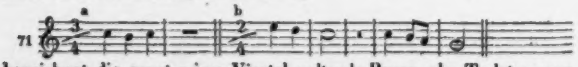
ein Takt in einem Vierviertelsatze, bei b einer in einem Allabreve- oder Vier-Zweitelsatze. — Hierbei ist noch folgendes zu merken. Bei allen weniger als vier Viertel enthaltenden Taktarten wird durch die ganze Pause ein ganzer Takt bezeichnet, die Pause auch desswegen

Taktpause

genannt; die Pausen (S. 83)



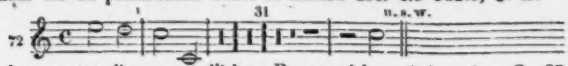
bezeichnen dann zwei, vier, sechs, acht Takte Pause. Also in einem Dreiviertelsatze, z. B. bei a,



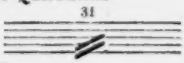
bezeichnet die sonst vier Viertel geltende Pause als Taktpause einen ganzen Takt, — von drei Vierteln. In einem Zweiviertelsatze, z. B. bei b, bezeichnet die sonst zwei Ganze oder acht Viertel geltende Pause, dass man zwei Takte, oder zweimal zwei Viertel pausiren soll. Halbe Takte aber werden überall genau nach der Geltung der Pausenzeichen ausgefüllt, z. B. im Sechsachtel-

takte **nicht** mit einer halben Pause, sondern mit drei Achtel-, oder kürzer: einer Viertel- und einer Achtelpause.

Bei grossen, viele Takte enthaltenden Pausen setzt man die Zahl der zu pausirenden Takte in Ziffern über die Takte, z. B.



oder ersetzt die umständlichen Pausenzeichen (wie schon S. 83 gesagt ist) durch zwei Querstriche



mit übergesetzten Ziffern.

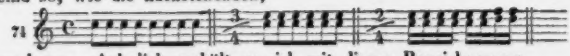
Hier können nun schliesslich noch einige

Abkürzungen der Notenschrift

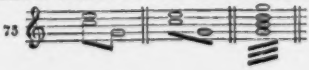
erläutert werden, die sich auf die Takteintheilung gründen.

Soll eine ganze oder noch grössere, oder eine halbe, oder Dreiviertel-Note (Halbe mit einem Punkte), oder auch wohl ein Viertel oder Achtel in Achtel- oder kleinere Glieder aufgelöst werden, so fügt man ihr das Achtelzeichen, Sechszehntelzeichen, u. s. w. an. Diese Noten z. B.

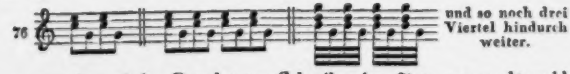
sind so, wie die nachstehenden,



zu lesen. Aehnlich verhält es sich mit diesen Bezeichnungen,



die so —



zu verstehen sind. Der letzten Schreibweise fügt man auch wohl zur Erläuterung ein

trem. (*tremando*) oder *tremolo*

(bebend) bei, wenn die Töne möglichst schnell auf einander folgen sollen.

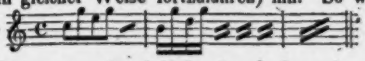
Wiederholt sich eine, einen Takttheil, eine Takthälfte, einen ganzen Takt ausfüllende Notengruppe, so setzt man, statt sie nochmals hinzuschreiben, Querstriche, oder bei längerer Fortsetzung auch:

segue

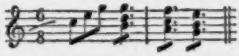
(es folgt, es geht so fort), oder:

simile, sim.

(ähnlich, in gleicher Weise fortzufahren) hin. So wird hier —

77 

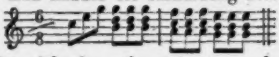
erst die Gruppe von vier Achteln einmal, dann, im zweiten Takte, die Gruppe von vier Sechszehnteln dreimal, endlich im dritten Takte der ganze zweite Takt wiederholt. Man findet diese Abkürzung auch so, wie hier,

78 

angewendet, um anzudeuten, dass die über einander gesetzten und durchstrichenen Noten nach einander, wie die erste Gruppe,

79

zu nehmen seien. Streng genommen sollte hierbei das *sim.* (*simile*) nie fehlen; denn man könnte die Abkürzung No. 78 auch so —

80 

verstehen, — oder vielmehr: sie müsste nach der obigen Regel (S. 101) so verstanden werden.

Siebenter Abschnitt.

Takteinrichtung und Takteintheilung.

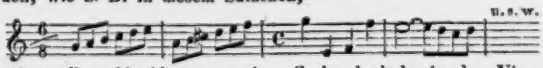
Alle Tonstücke (wenigstens nur mit sehr seltnen Ausnahmen) sind in einer bestimmten, zu Anfang vorgezeichneten Taktart abgefasst.

Allein nicht immer wird ein und dieselbe Taktart für das ganze Tonstück beibehalten; es tritt bisweilen

Taktwechsel

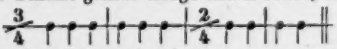
— wie es die Kunstsprache nennt — ein, das heisst: statt der bisherigen Taktart bedient sich der Komponist im Fortgange seines Werks einer andern Taktart. Ein solcher Taktwechsel kann sich in demselben Tonstücke sogar mehrmals wiederholen; es kann z. B. ein Tonstück in dreitheiliger Ordnung anfangen, zur zweitheiligen übergehen, und dann auf die dreitheilige Ordnung zurückkehren*).

Der Taktwechsel findet gewöhnlich nur bei grössern durch Schlusszeichen abgesonderten Partien der Komposition statt, bisweilen tritt er aber auch mitten im Laufe der Komposition ein. Ueberall pflegt er durch neue Taktvorzeichnung bemerklich gemacht zu werden, wie z. B. in diesem Sätzchen,



das ohne allen Abschluss aus dem Sechsachteltakt in den Vierviertelt akt übergeht.

Soll nun bei verändertem Takt auch das Tempo geändert werden, so ist dies in bekannter Weise anzuzeigen. Fehlt eine solche Anzeige, so ist anzunehmen, dass dieselben Taktheile auch in der neuen Taktart gleiche Länge haben sollen, z. B. hier



jedes Viertel im Zweivierteltakt eben so lange gehalten werden soll, wie zuvor im Dreivierteltakte. Grösserer Deutlichkeit wegen schreibt man auch wohl

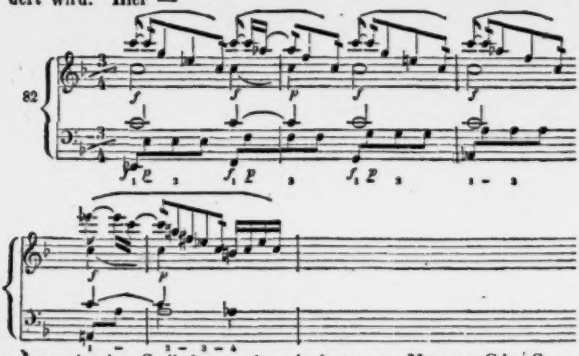
l'istesso tempo

(dasselbe Zeitmaass) darüber.

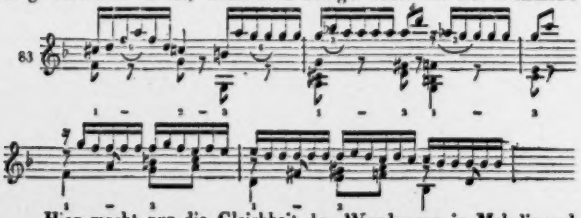
---

*) Ein solcher Taktwechsel findet sich unter andern in Beethovens Pastoralsymphonie im Scherzo, wo Dreiviertel- und Zweivierteltakt zweimal wechseln und endlich Dreivierteltakt schliesst.

Bisweilen wechselt aber auch wohl die Taktart, ohne dass die Taktvorzeichnung, ja auch nur die äussere Takteinrichtung geändert wird. Hier —



sehen wir eine Stelle*) aus dem Andante von Mozarts *C*dur-Symphonie. Der Satz ist im Dreivierteltakte verfasst und die Stelle selbst, wie man sieht, ebenfalls in dieser Taktart notirt. Gleichwohl herrscht in ihr der Zweivierteltakt unverkennbar. Mozart hat die Melodie in vier Gruppen von zwei Vierteln gebildet und den Zusammenhang jeder Gruppe durch Bindung bezeichnet; der Bass in vier Gruppen von je vier Achteln, die Hörner, vier Zweiviertelnoten anschlagend, die Bezeichnung des *f* und *p* (wovon im zehnten Abschnitte zu reden sein wird) — Alles überzeugt uns von der Aenderung der Taktart ohne Vorzeichnung oder Aenderung der Taktgestalt; nach den vier Zweivierteltakten kommt gar ein Vierviertelt akt (zusammengezogne Zweivierteltakte) und dann erst wieder der ordnungsmässige Dreivierteltakt. Eine ähnliche Taktänderung zeigt sich bald darauf, wenn auch weniger bedeutend und kenntlich:



Hier macht nur die Gleichheit der Wendungen in Melodie und

*) Der Auszug ist unvollständig; er enthält nur das für den Takt Wichtige.

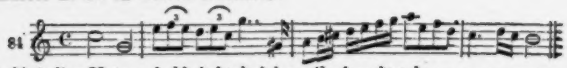
Harmonie von zwei zu zwei Vierteln den ohne Anzeige untergeschobenen Zweivierteltakt merkbar; — die untergesetzten Ziffern sollen die eigentliche Taktart beider Sätze verdeutlichen.

Takteintheilung.

Es ist schon oben gesagt worden, dass das ganze Taktwesen zunächst die Bestimmung habe, Ordnung in die Tonsätze, Gleichmaass in die Bewegung und Dauer jedes Tones und jeder Pause zu bringen. Diese Ordnung in das Werk zu setzen, sind wir jetzt hinlänglich vorbereitet.

Wir haben bereits erfahren, dass alle Takte innerhalb einer bestimmten Taktart eine gleiche Anzahl Takttheile, und — da diese unter einander gleich sind — gleiche Grösse haben, obwohl diese Grösse sich in Noten und Pausen verschiedner Geltung darstellen kann; in einem Vierviertel-Satze z. B. muss jeder Takt vier Viertel enthalten, also entweder eine ganze, oder zwei Halbe, vier Viertel-, acht Achtelnoten oder Pausen u. s. w., oder zwei Viertel-, vier Achteltriolen, u. s. w. oder Mischungen aller dieser Grössen zu dem Betrage von vier Vierteln. Es versteht sich daher von selbst, dass auch im Vortrage jedem Bestandtheile die ihm zukommende Länge zugemessen werden muss.

Wie soll dies nun geschehen? Wollte man jede Note für sich abmessen, so würde man, wenn Noten verschiedner Geltung mit einander wechselten, bald in die grösste Verwirrung gerathen. Man müsste z. B. in diesem Sätzchen:



bald halbe Noten, bald Achteltriolen, Sechszehntel u. s. w. ermessen; die halben Noten gäben keinen Maassstab für die Achteltriolen, diese keinen für Sechszehntel, und so würde Eins das Andre stören.

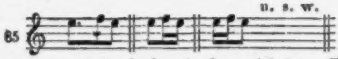
Diese Schwierigkeit fällt weg, wenn man für die Bestimmung der Geltung jeder einzelnen Note oder Pause im Takte ein Grundmaass annimmt, durch das die Länge einer jeden bestimmt wird. Und als solches Grundmaass dienen zunächst

die Takttheile.

Man bestimmt, welche Noten den ersten, zweiten Takttheil u. s. w. ausmachen, und hat nun wenigstens im Grossen die Geltung geordnet. So enthält z. B. im vorigen Satze jede Note des ersten Taktes zwei Takttheile, und zwar Viertel, jede Achteltriole des folgenden Taktes einen Takttheil u. s. w. Wir wissen also wenigstens so viel, dass die drei ersten Noten des zweiten Taktes zusammen nur die Länge eines Viertels haben dürfen und mit dem Tone *d* das zweite Viertel eintreten muss; dass die Noten *d*—*e*—*c*

nicht länger und nicht kürzer dauern können, als die erste Triole u. s. w.

Jetzt, nach dieser Einrichtung im Grossen, bleiben nur noch weit kleinere Notengruppen zur Berechnung und Abmessung übrig, die also weit leichter einzutheilen sind, und bei denen selbst ein kleiner Verstoss nicht so nachtheilig wirkt, als ein Fehler im Grossen. Wenn wir z. B. auch die Noten der ersten Triole nicht richtig und gleichmässig gegen einander abmässen, sondern irrthümlich, z. B. so:



vortrügen, so würde doch mit dem richtigen Eintritte des zweiten Takttheils mit *d* wenigstens in der Hauptsache der Takt wieder richtig werden.

Es versteht sich aber, dass der Takt auch bis in das Kleine und Kleinste richtig beobachtet werden, dass — wie die Kunstsprache es nennt — durchaus

taktmässig

vorgetragen werden muss. Kann man nun die kleinern Noten und Pausen nicht nach unmittelbarem Gefühl richtig ausmessen, so schafft man sich ein kleineres Grundmaass, und das sind

die Taktglieder.

Man zergliedert z. B. in No. 84 den dritten Takt in seine acht Achtel, und sieht nun das erste Achtel *a*, das zweite Achtel, durch die beiden Sechszehntel *h—cis* vorgestellt, u. s. w., hat also nun höchstens noch zwei Noten (Sechszehntel) richtig abzumessen. Ja, wenn auch dies noch nicht genügen sollte, so geht man zu noch kleinern Gliedern über.

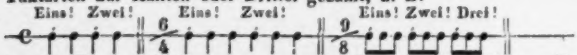
Dieses ganze Geschäft heisst

die Takteintheilung.

Man macht sie sich bei der Ausübung merk- und fühlbar, indem man die einzelnen Takttheile durch Fusstritte oder andre Bewegungen, oder durch lautes oder leises Zählen,

Eins! Zwei! u. s. w.

(das kurz und bestimmt geschehen muss) markirt. Ist das Tempo sehr schnell, so werden statt der Takttheile in zusammengesetzten Taktarten nur Hälften oder Drittel gezählt, z. B.



ist das Tempo sehr langsam, so werden Taktglieder gezählt, z. B. statt vier Viertel acht Achtel*), oder — in schwierigen Fällen noch kleinere Glieder.

*) Wenn keine dreitheilige Eintheilung, z. B. Triolen, folgt, kann man

Nach dem bisher Entwickelten kann die Takteintheilung keine besondre Schwierigkeit haben. Sollte z. B. der Satz No. 68 eingetheilt werden, so fällt gleich in die Augen, dass im ersten Takte zwei und zwei Achtel, im dritten vier und vier Sechszehntel einen Taktheil (ein Viertel) ausmachen. Im zweiten Takte ist *g* ein Viertel, also der erste Takttheil; folglich muss der Punkt und die Achtelnote der zweite Takttheil sein. Im letzten Takte ist die letzte Note ein Viertel, folglich ist sie der zweite Takttheil, folglich müssen die vorhergehenden Noten zusammen auch ein Takttheil, ein Viertel sein. — Wollte man Taktglieder abtheilen, so wäre in diesem Takte das erste Taktglied die Achtelnote *c*; folglich müssten die folgenden Noten *g*—*e* das zweite Taktglied sein.

Man erleichtert sich dieses Geschäft, wenn man in schwierigern Fällen zuvörderst die leichtesten Notengruppen absondert und feststellt. Hier z. B.

86

ist das **vierte** Viertel zuerst deutlich kennbar in den drei letzten Noten enthalten; die beiden Achtel immitten des Taktes sind ebenfalls ein Viertel. So vermuthet man schon, dass die vorherigen Noten das erste Viertel bilden, und es bleibt dann nur die Notenmasse zwischen dem zweiten und vierten Viertel übrig, von der aber ebenfalls schon das Wichtigste feststeht: dass sie nämlich ein Viertel (das dritte) ausfüllen, folglich bis zum Eintritte des vierten Viertels beendigt sein muss.

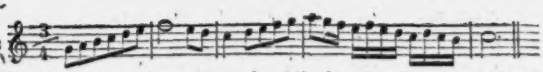
Auch die Schreibart kommt dem Geschäfte der Takteintheilung meist zu Hülfe. Man zieht nämlich alle Noten mit Fahnen (Achtel, Sechszehntel u. s. w.) gern in einer solchen Weise zusammen, dass man schon aus der Verbindung derselben Takttheile oder Takthälften erkennt; doch geht man in der Regel nicht unter die Zahl von drei oder vier, und nicht leicht über acht verbundne Noten, ausser bei Novemolen, Dezimolen und andern zusammengehörigen Notengruppen. Daher verbindet man im Zweivierteltakte gern vier Achtel, oder vier und vier Sechszehntel, oder ein Achtel mit zwei Sechszehnteln,

87

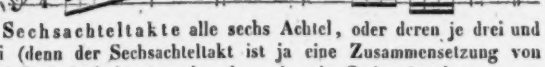
im **Dreiviertel**takte alle sechs Achtel, oder deren je zwei, oder je vier Sechszehntel,

---

statt Eins bis Acht: **Erstes, Zweites** u. s. w. zählen. Hier bezeichnet das **Wort** den **Takttheil**, und zugleich jede **Silbe** ein **Taktglied**.

88 

im Sechsachteltakte alle sechs Achtel, oder deren je drei und drei (denn der Sechsachteltakt ist ja eine Zusammensetzung von zwei Dreiachteltakten) und sechs und sechs Sechszehnteln,

89 

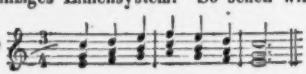
im Sechsvierteltakte je sechs, dann aber zwei oder vier Achtel; im Zwölfachteltakte je drei oder je sechs Achtel, sechs Sechszehntel u. s. w. Von Zweiunddreissigsteln werden in der Regel vier, höchstens acht zusammengestrichen, so auch von den noch kürzern Noten. Die zu einer besondern taktischen Figur gehörigen Noten, z. B. die Noten einer Quintole, Sextole u. s. w. werden ebenfalls zusammengestrichen.

So viel von der Takteintheilung, wenn man nur eine einzige Notenreihe vor sich hat. — Nun wissen wir aber schon aus der Einleitung, dass in einem Tonstück auch zwei und mehr Tonreihen gleichzeitig neben einander statt haben können, dass es nicht blos einstimmige Tonstücke und Tonsätze, sondern auch

zwei- und mehrstimmige

giebt. Diese fodern eine besondre Betrachtung hinsichts der Takteintheilung.

Was zuvörderst die Schreibart anlangt, so kann diese eine zweifache sein. Entweder setzt man die zwei oder mehr Tonreihen auf ein einziges Liniensystem. So sehen wir hier

90 

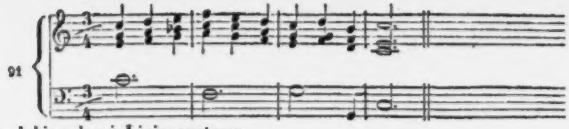
die Tonreihen

c, d, e, f, e, d, c,
g, a, h, c, h, a, g,
e, f, g, a, g, f, e,

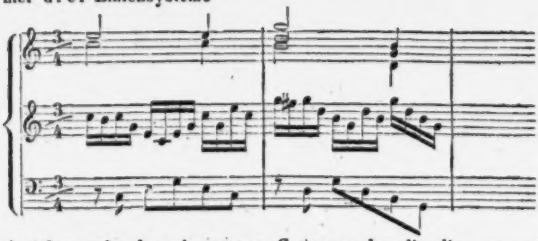
auf einem einzigen Systeme vereinigt. Oder man braucht (weil der Noten zu viele, oder die Tonreihen zu verschieden sind, um auf Ein System und unter Einen Schlüssel gebracht zu werden) zwei und mehr verschiedne Liniensysteme. Diese werden dann zu Anfang jeder Zeile durch

eine Klammer,

auch Akkolade genannt, mit einander verbunden. So sehen wir hier zwei,



und hier drei Liniensysteme



mit einander verbunden; im erstern Satze werden dieselben ausser der Akkolade auch durch den Schlussstrich, im letztern ausserdem auch noch durch die durch alle Systeme fortgezogenen Taktstriche deutlicher verbunden, — obwohl man sich des letztern Hülfsmittels nicht allgemein bedient.

Soll nun in einem mehrstimmigen Satze der Takt eingetheilt werden, so betrachtet man jede Stimme für sich, und theilt jede für sich allein ein. Da nun alle zugleich, nämlich mit dem Anfange des Tonstückes, beginnen, so muss das erste, zweite, dritte Viertel, Achtel u. s. w. zusammenfallen. So geben in No. 91 die im obern Liniensysteme vereinten drei Tonreihen das erste, zweite Viertel u. s. w. gleichzeitig an, während die auf dem untern Systeme notirte Tonreihe mit dem ersten Viertel der obern Tonreihen gleichzeitig auftritt und ihren ersten Ton so lange hält, als die drei Viertel des ersten Takts auch in den obern Tonreihen währen. In No. 92 halten die Tonreihen des obersten Systems ihre ersten Töne zwei Viertel lang; dazu erscheinen auf dem zweiten System acht Sechszehntel, deren erstes mit jenen ersten Tönen zugleich auftritt, während die unterste Stimme mit einer Achtelpause beginnt und Achtelnoten folgen lässt. Die erste Achtelnote trifft also mit dem dritten Sechszehntel der vorigen Tonreihe, die vierte Achtelnote (oder das fünfte Achtel, die Pause mitgerechnet) mit dem neunten Sechszehntel und den Viertelnoten (dem dritten Takttheile) der obern Tonreihen zusammen.

Von dieser regelmässigen Eintheilung verschiedner Stimmen gegen einander findet eine Ausnahme statt, wenn über einander gestellte, der Geltung nach gleichzeitig anzugebende Töne mit

arpeggiato
(harfenmässig) oder mit diesem Zeichen

vor den Noten bestimmt sind, harfenmässig oder gebrochen (als *Arpeggio* oder *Arpeggiatura*) gespielt zu werden. Hierunter versteht man, dass sie nicht gleichzeitig, sondern einer kurz nach dem andern (und zwar meist von unten angefangen) gespielt werden soll. Soll das Arpeggio, die Brechung besonders schnell vor sich gehen, so durchstreicht man die Noten. Hier

93

sehen wir bei a das langsamere, bei b das schnellere Arpeggio mit ungefährer Andeutung der Spielart in Noten.

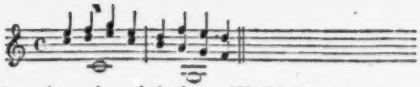
Um nun die Berechnung verschiedner Tonreihen gegen einander zu erleichtern, pflegt man (wie schon oben geschehen) die zusammenfallenden Noten und Pausen der Tonreihen genau unter einander zu setzen. Daher kann sogar eine Tonreihe die Eintheilung der andern erleichtern. In diesem Sätzchen z. B.

94

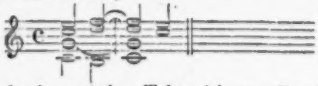
ist die obere Notenreihe bunt genug, um bei der Eintheilung einige Mühseligkeit zu machen; an der einfachen untern Notenreihe sehen wir aber mit Leichtigkeit die sechs Takttheile und die zu jedem gehörigen Noten der obern Reihe. — Uebrigens darf man sich nicht blindlings auf die Stellung der Noten unter einander verlassen; sie sollte so genau sein, wie wir oben angegeben, ist es aber durch Nachlässigkeit der Schreiber und Notenstecher oftmals nicht. Namentlich zwei nicht seltne Manieren undeutlicher Schreibart wollen wir hier noch besonders anführen; die erste ist: ganze Taktnoten nicht zu Anfange des Takts, wie hier, —

95

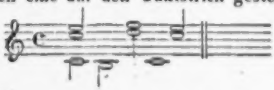
sondern in dessen Mitte zu stellen:

96 

die andre, besonders bei ältern Werken öfters angewendete, ist: Töne, die aus einem Takt in den andern hineingehen, nicht durch zwei gebundne Noten, —

97 

sondern durch eine auf den Taktstrich gestellte Note,

98 

zu bezeichnen.

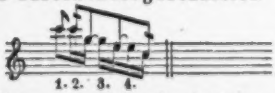
Hier kommen wir noch einmal auf die seltsamen Taktänderungen No. 82 und 83 zurück, besonders auf die erste. Es ist nicht zu leugnen, dass dergleichen Gestaltungen für die Takteintheilung wie für den Vortrag eine besondre Schwierigkeit haben, die in dem Widerspruch der Schreibart und des Inhalts liegt.

Einen Anhalt geben schon die Nebenstimmen, welche den eigentlichen Takt klar erkennen und fühlen lassen; im Grunde ist also (in No. 82) nur die Oberstimme schwerer einzutheilen. Nun verwandle man sie in den eigentlichen Zweivierteltakt:

99

oder denke sie sich verwandelt, so fällt auch diese Schwierigkeit weg.

Allein auch dieses Sätzchen (No. 99) hat noch eine kleine Schwierigkeit. Die Takttheile oder die Glieder, vier Achtel, treten nicht deutlich vor das Auge; das zweite, dritte und vierte Achtel ist gleichsam auseinandergeschnitten

100 

und die Hälften zu dem folgenden Achtel gezogen, — bis die letzte Hälfte (das letzte Sechszehntel) für sich bleibt. Man nennt solche Noten

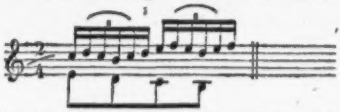
synkopirte

und eine solche rhythmische Figur eine

Synkope.

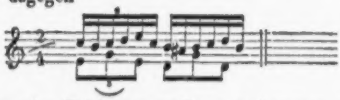
Endlich kann aber auch jene Zweideutigkeit der Sextole, die wir S. 79 erwähnt haben, durch die Eintheilung einer andern gleichzeitigen Tonreihe beseitigt werden. In diesem Sätzchen

101



sieht man, dass je drei Noten der obern Reihe auf ein Achtel der untern kommen; man muss also die Sextolen für Doppeltriolen halten. Hier dagegen

102



stehen den Sextolen Triolen gegenüber; es kommen also zwei Sextolennoten auf ein Triolenachtel; folglich hat die obere Tonreihe wirkliche Sextolen.

Uebrigens erleichtert man sich auch die Takteintheilung mehrstimmiger Sätze dadurch, dass man (wie schon S. 110 gerathen worden) bei dem Leichtesten, nämlich bei derjenigen Stimme anfängt, die die Takttheile am deutlichsten zu erkennen giebt. So müsste man in No. 94 (wie wir auch gethan) bei der untern Stimme beginnen, in der die sechs Takttheile klar vor Augen stehen. In No. 97 würde man aus gleichem Grunde mit der Betrachtung der Oberstimme anfangen. In No. 92 würde es am gerathensten sein, sich an die Stimme mit Sechszehnteln zu halten; denn diese ist die gleichmässigste und giebt in ihren Gruppen von vier und vier Sechszehnteln die Takttheile am besten zu erkennen. Auch der Anfänger würde die andern Stimmen leicht dagegen eintheilen können; die halben Noten der Oberstimmen bekämen zwei Gruppen von je vier Sechszehnteln, jedes Achtel der untersten Stimme bekäme zwei Sechszehntel.

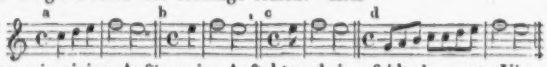
Achter Abschnitt.

Ausnahmsweise Gestaltungen.

Wir können hier nur der wichtigsten gedenken, um nirgends in ein zu grosses Detail zu gerathen.

1. *Der Auftakt.*

Unter Auftakt verstehen wir den Anfang eines Satzes mit einem Takte, dem der erste oder die ersten Takttheile, — oder ein, oder einige Glieder des Anfangs fehlen. Hier

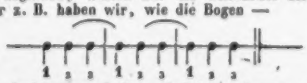
103 

sehen wir einige Anfänge im Auftakte; bei *a* fehlt das erste Viertel, *b* fängt mit dem vierten Takttheile, *c* mit dem achten Achtel (Taktgliede), *d* mit dem zweiten an.

Was nun dem Auftakt am Werthe des vollen Takts mangelt, muss am Ende des Satzes nachkommen, so dass der Auftakt und letzte Takt zusammen die Geltung eines vollkommenen Takts haben *). In den Beispielen No. 103 muss also der letzte Takt von *a* ein Viertel, von *b* drei Viertel, von *c* sieben Achtel, von *d* ein Achtel enthalten. — In weit ausgeführten Tonsätzen entbindet man sich übrigens aus Bequemlichkeit, oder um einen gewichtigern Schluss zu erlangen, von dieser Berechnung und schreibt den Schlusstakt vollständig hin.

---

*) Wie ist aber die Gestalt des Auftakts zu erklären? — Sie ergiebt sich aus der Idee von Taktordnung von selbst, und wir haben sie blos besserer Deutlichkeit wegen nicht zu Anfange mit erwähnt. — Wir gingen nämlich bei der Einrichtung der Taktordnungen nur darauf aus, kleinere übersichtliche Abschnitte von gleicher Grösse zu gewinnen, und maassen natürlich jeden Abschnitt von seinem Haupttheil aus. Könnte man aber nicht auch bei jedem andern Theile beginnen, wofern nur die Gleichheit der Abschnitte beibehalten würde? Hier z. B. haben wir, wie die Bogen —



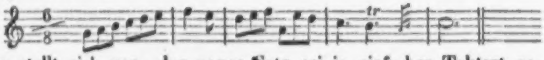
andeuten, in dreitheiliger Ordnung bei 2 angefangen, aber die Theile 2, 3, 1 sind ja eben so gut ein dreitheiliger Abschnitt, wie 1, 2, 3. Dies ist eben der Auftakt.

Die mit vollem Takt anfangenden Sätze nennen wir im Gegensatze zu denen im Auftakte

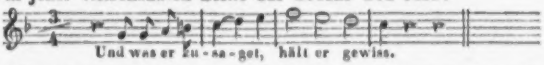
Sätze im Niederschlage *).

2. *Unregelmässige Takte.*

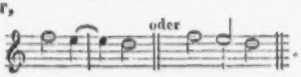
Wie wir oben (S. 103) bereits Sätze gefunden haben, die mit oder ohne besondre Vorzeichnung von der im Allgemeinen eines Tonstücks herrschenden Taktart abwichen: so kann in einzelnen Takten ohne neue Taktbezeichnung von der herrschenden Taktart abgewichen werden, und zwar besonders dadurch, dass man in zusammengesetzten Taktarten um der rhythmischen Einrichtung des Ganzen willen einmal einen einfachen, halben Takt unterlaufen lässt, wie z. B.

104 

(man stellt sich vor, der ganze Satz sei in einfacher Taktart geschrieben) — oder dadurch, dass man den Theilen eines Taktes, um ihnen grösseres Gewicht zu geben, doppelte Geltung ertheilt, — wie in jener vielbekannten Stelle aus Grauns Tod Jesu:

105 

Man könnte sich den Doppeltakt aus der Zusammenziehung zweier einfacher,

106 

erklären.

3. *Gemischte Taktarten und Geltungen.*

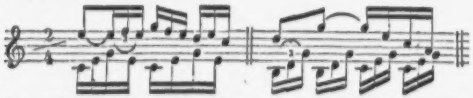
Drittens findet sich wohl, wenn auch seltner, in verschiednen Tonreihen gleichzeitig verschiedener Takt, wenn sich die eine Reihe nicht bequem im Takte der andern darstellen lässt, z. B. hier,

107

*) Auftakt oder Aufschlag (Aufheben der Hand) und Niederschlag sind Ausdrücke, vom Taktschlagen hergenommen. Man bezeichnet beim Dirigiren den Hauptthell (in einfacher Taktordnung) durch Niederschlagen oder Senkung der Hand oder des Taktstabes, den Nebentheil durch Aufheben.

wo man, hätte die obere Tonreihe auch in Sechsachteltakt geschrieben werden sollen, Triolen und Sextolen zweideutiger Gestalt nöthig gehabt hätte.

Es könnte allenfalls viertens der sehr häufige Fall hier mit erwähnt werden, wo in der einen Tonreihe zwei- oder viertheilige Notengruppen auftreten gegen drei- oder fünftheilige in der andern Tonreihe; z. B.

108 

Dergleichen in der Regel nur rasch vorübergehende Widersprüche einzelner Notengruppen gegen einander können nicht durch Berechnung (die hier im eigentlichen Sinne in die Brüche führen würde) ausgeglichen, sondern nur durch Routine überwunden werden. Man muss die einfacher beschäftigte Tonreihe gleichsam mechanisch, unbewusst hinlaufen lassen, während die andre ihren abweichenden Gang nimmt.

Neunter Abschnitt.

Chromatische Zeichen innerhalb des Taktes.

Es ist hier endlich der Ort, wo wir die letzte Aufklärung über die Geltung der chromatischen Zeichen geben können.

Jedes zu Anfang eines Satzes vorgezeichnete Kreuz oder Be gilt, wie schon S. 59 gesagt worden, bis zu Ende, oder bis zu einer neuen, die erstere abändernden Vorzeichnung.

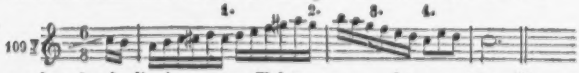
Jedes vor einer einzelnen Note erscheinende chromatische Zeichen gilt

den ganzen Takt hindurch,

und den folgenden Takt ebenfalls, wenn dieser

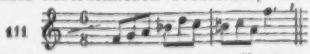
mit derselben Tonstufe

ohne ausdrücklichen Widerruf anfängt. In diesem Satze z. B.

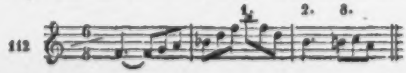


werden durch die im ersten Takte vor *c* und *g* gesetzten Kreuze auch das *c* bei 1 und *g* bei 2 in *cis* und *gis* verwandelt; im folgenden Takte gelten aber diese Kreuze nicht mehr, es wird bei 3 und 4 wieder *g* und *c* genommen. Hier hingegen

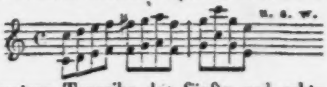
heisst der erste Ton des zweiten Taktes nicht *h*, sondern *b*; denn die *H*-Stufe ist im vorigen Takt erniedrigt worden, und der zweite Takt beginnt wieder mit ihr. Sollte *h* genommen werden, so bedürfte es eines ausdrücklichen Widerrufs, wie z. B. hier.



Da nun ferner ein chromatisches Zeichen für die Tonstufe in allen Oktaven gilt, so muss es nicht nur innerhalb des Taktes, und auf den folgenden hin auf alle Oktaven wirken, z. B. hier



bei 1 und 2 *b* gelesen werden, bis der Widerruf bei 3 erfolgt: sondern es gilt auch ein in der einen Tonreihe gesetztes für dieselbe Stufe in andern Tonreihen (es muss z. B. hier

113 

auch in der untern Tonreihe das fünfte und achte Achtel *fis* heissen) — oder man muss durch ein Widerrufungszeichen, z. B.

114

ausdrücklich das Gegentheil festsetzen.

Zehnter Abschnitt.

Die Accente.

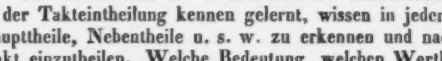
1. *Accentuation der Takttheile.*

Wir haben nun die Grundlinien der musikalischen Rhythmik in der Takteintheilung kennen gelernt, wissen in jeder Taktart die Haupttheile, Nebentheile u. s. w. zu erkennen und nach ihnen den Takt einzutheilen. Welche Bedeutung, welchen Werth haben aber diese Theile bei der Ausführung? —

Dem Haupttheile gebührt vor allen übrigen Theilen Auszeichnung. Er erhält sie, indem wir ihm

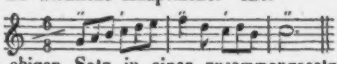
einen Accent

zuertheilen, ihn durch stärkere Angabe hervorheben. In diesem Dreiviertelsatze z. B.

115 

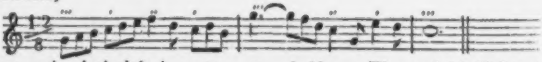
werden also alle mit einem Accente bezeichneten Töne stärker als die übrigen anzugeben sein.

Dem gewesenen Haupttheile gebührt der Vorzug vor den Nebentheilen; er wird stärker zu betonen sein, als die Nebentheile, aber schwächer als wirkliche Haupttheile. Hier

116 

haben wir den obigen Satz in einer zusammengesetzten Taktart wiederholt. Die am stärksten zu betonenden Haupttheile sind durch einen doppelten, die schwächer zu betonenden, gewesenen Haupttheile durch einen einfachen Accent bezeichnet, die Nebentheile unaccentuirt.

In zweimal zusammengesetzten Taktarten, z. B. dem Zwölfachteltakte,

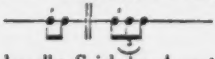
117 

können wir dreierlei Accente unterscheiden. Eine solche Taktart ist bekanntlich zunächst aus einer kleinern (dem Sechsachteltakte) und diese wieder aus einer kleinern einfachen (dem Dreiachteltakte) entstanden. Hier erscheinen also zuerst wirkliche Haupttheile (oben mit dreifachem Accente bezeichnet), dann gewesene Haupttheile, die in der zunächst vorhergegangenen Taktart (oben also im Sechsachteltakte) noch Haupttheile waren (mit zwei Accenten bezeichnet), endlich gewesene Haupttheile (mit einem Accente bezeichnet), die

schon in der vorigen Taktart aufgehört haben, Haupttheile zu sein; zuletzt kommen die Nebentheile.

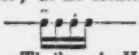
2. *Accentuation der Taktglieder.*

Fangen wir nun an, Takttheile zu zergliedern, z. B. Viertel in Achtel, oder Achteltriolen aufzulösen:



so beginnt dasselbe Spiel der Accente; das erste Glied jedes Theiles erscheint als Hauptglied, das zweite oder die folgenden als Nebenglieder; jenes wird accentuirt, diese nicht.

Zergliedern wir weiter, z. B. Achtel in Sechszehntel,



so ist das erste Glied eines Theiles ein Hauptglied; das erste Glied eines vorangegangenen Gliedes (z. B. hier das dritte Sechszehntel) ein gewesenes Hauptglied; ersteres muss also stärker, wie letzteres, letzteres stärker als die Nebenglieder betont werden, — wie wir durch den doppelten und einfachen Accent angedeutet haben.

Uebertragen wir nun diese Gliederungen mit ihren Accenten auf einen taktmässigen Satz, so treten viel mannigfaltigere Abstufungen der Betonung hervor. Obenan stehen die Haupttheile, dann die gewesenen Haupttheile, dann die Hauptglieder und alle Unterabtheilungen, die durch weitere Zergliederung entstehen. Hier —

118

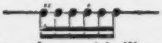
haben wir an einem Sätzchen nur ungefähr (nicht ganz genau und vollständig) fünf Abstufungen von Accenten anzumerken gehabt. — Man erräth übrigens schon von selbst, dass das Gesetz der Accentuation nicht bis zu diesem Grade von kleinlichen Unterschieden und Abstufungen durchzuführen ist. Für fliessenden Vortrag und besonders bei lebhafterer Bewegung genügt es, mit Uebergehung aller kleinern Unterschiede nur die wichtigern Accente zu beobachten. In einem *Andante* oder *Larghetto* würde der obige Satz etwa so

119

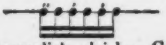
zu accentuiren sein; bei lebhafterer Bewegung würden auch die einfachen Accente wegfallen, und dadurch die lebhaftern (mit Bogen bezeichneten) Gänge noch fliessendern Zusammenhang gewinnen. Diese Befreiungen von der Strenge der Regel werden in der Vortragslehre näher in Erwägung kommen. Man muss aber die Regel

mit allen ihren Folgen wissen, um ihr soweit, als es jedesmal recht scheint, nachzugehen; zumal da die von uns erläuterungsweise gebrauchten Zeichen der Betonung in der Regel bei unsern Noten nicht gebraucht werden.

Hier kommen wir nochmals auf Gestalten zurück, die eine doppelte Ableitung oder Auslegung litten, z. B. die Sextole. Betrachten wir sie als Doppeltriole, so wird ihr erster und vierter Ton Hauptton (oder vielmehr der letztere gewesener Hauptton), folglich accentuirt.

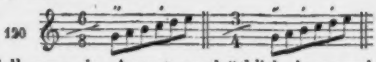


Sehen wir sie aber als zweitheilige Zergliederung einer Triole an, so sind ihr erster, dritter und fünfter Ton (letztere wieder als gewesene Haupttöne)



zu accentuiren; die äusserlich gleichen Gestalten sind also innerlich wohl verschieden.

So unterscheidet sich nun auch ein Sechsachteltakt von einem in Achtel zergliederten Dreivierteltakte. Ersterer hat Accente auf dem ersten und vierten, letzterer auf dem ersten, dritten und fünften Tone.



Soll nun ein Accent ausdrücklich hervorgehoben, oder eine Note, die der allgemeinen Regel nach keinen oder nur einen geringen Accent erhalten würde, stärker betont werden: so bedient man sich dieser Zeichen, —

> ∧

oder der Worte

sforzato (sf.), *rinsforzato (rsf.)*

die über oder unter die Note gesetzt werden und andeuten, dass sie verstärkt, stärker angegeben werden soll. Einen hohen Grad von Betonung zeigt man mit

sforzato assai (sff.)

oder auch mit der Verbindung eines Verstärkungszeichens mit dem Verstärkungsworte, —

sfz. ⟹ an.

Wie nun einzelne Töne, so können auch ganze Sätze nach dem besondern Willen des Komponisten eine stärkere Betonung erfodern. Man hat hier wieder fünf ungefähre Abstufungen festgesetzt mit folgenden Bezeichnungen:

1) *pianissimo (piano assai)*, *pp*, auch wohl *ppp*, sehr leise, möglichst leise;

2) *piano*, *p.*, leise;

3) *poco forte* (*pf*), *mezzo forte* (*mf*), ein wenig, oder halb stark. Dann auch *meno forte*, weniger stark, wenn *forte* vorhergegangen ist, und *meno piano*, weniger leise, wenn *piano* vorhergegangen ist;

4) *forte* (*f.*), stark;

5) *fortissimo* (*ff*, auch wohl *fff*), ganz stark, am stärksten.

Auch hier können aber, wie bei den Tempobestimmungen, durch Umschreibung noch verschiedne Zwischengrade angedeutet werden; z. B. zwischen *forte* und *fortissimo* kann ein

più forte (stärker), *poco più forte* (ein wenig stärker), statt haben.

Jeder dieser Ausdrücke bezieht sich auf ganze Stellen eines Tonstückes und gilt so lange, bis ein anderer ihn ablöset, einen andern Stärkegrad vorschreibt.

Die obigen fünf Grade stellen uns abgesonderte Stufen der Stärke vor. Nun können wir aber auch aus einem Stärkegrad in den andern in unmerklichen Abstufungen übergehen wollen.

Den unmerklichen Uebergang aus *piano* in *forte* bezeichnen wir durch das Zeichen

oder (besonders bei grössern Strecken) durch

crescendo, (*cresc.*), wachsend;

poco a poco cresc., allmählig wachsend;

cresc. al forte oder *al fortissimo*, wachsend bis zum *forte* oder *fortissimo*.

Den unmerklichen Uebergang aus *forte* in *piano* bezeichnen wir durch

oder durch die Worte

decrescendo (*decr.*, *decresc.*), oder

diminuendo, abnehmend,

mit den Zusätzen *poco a poco*, — *al piano*, oder *al pianissimo*. Für das Letztere gebraucht man auch die Worte

mancando (abnehmend),

perdendosi (sich verlierend),

smorzando (verlöschend),

morendo (ersterbend),

und mancherlei andre Ausdrücke.

Schlussbemerkung.

Diese ganze, der Rhythmik gewidmete Abtheilung hat uns nur die eine Seite des Rhythmus, nämlich die Ausbildung des Taktes, und dazu die Grundformen des Tonmaasses (Geltung), die Bewegung (Tempo) und die Accentuation gezeigt.

Hiermit ist allerdings die Lehre vom musikalischen Rhythmus nicht erschöpft; sie wird vielmehr im ersten bis dritten Abschnitte der vierten Abtheilung fortgesetzt. Diese Trennung ist eine nothwendige. Denn ohne die Taktlehre ist die Lehre von der Melodie nicht darzustellen, und ohne die Melodie würde die Lehre vom höhern Rhythmus ein leeres Wort, ohne lebendige Anwendung, bleiben müssen.

Dritte Abtheilung.

Die Organik.

Erster Abschnitt.

Uebersicht der Organik.

Die Musik bedarf eines Mediums, um wirklich, um vernehmbar zu werden. Hierzu dient ihr die menschliche Stimme und eine Reihe von künstlichen Werkzeugen. Beide haben wir (S. 6) unter dem Namen

Musik-Organe

(oder Organe kurzweg) zusammengefasst.

Eine allgemeine Uebersicht, und einige Kenntniss von den gebräuchlichsten Organen sollte sich jeder Musiker verschaffen, um in seinem Fache wenigstens einigermaassen Bescheid zu wissen und sich eine ausgebreitetere Theilnahme innerhalb desselben möglich zu machen. Nur so weit werden unsere Mittheilungen hier gehen. Die genauere Kenntniss, die zum wirklichen Gebrauch eines Musikorgans gehört, muss dem besondern Studium eines Jeden überlassen bleiben.

Das von der Natur uns gegebne Musikorgan *) ist also die menschliche Stimme, und ihre musikalische Anwendung heisst

Gesang.

Der Gesang verbindet sich gewöhnlich mit

der Sprache,

und auch diese fodert den Musiker zu einer Betrachtung von seinem Standpunkte aus auf.

Der künstlichen Werkzeuge, die man unter dem Namen

Instrumente

zusammenfasst, sind gar viele Gattungen und Arten.

Zuerst haben wir die Instrumente in

vier Klassen

zu theilen, nämlich in solche:

1) deren Ton auf Saiten hervorgebracht wird:

Saiteninstrumente;

2) deren Ton durch Erregung einer eingeschlossenen Luftsäule hervorgebracht wird:

Blasinstrumente;

---

*) Ausser dem Gesange könnte auch das Pfeifen als Produktion eines natürlichen Musikorgans gelten, hat aber mit Recht keine künstlerische Bedeutung erhalten.

3) deren Ton durch Schlagen auf eine Fläche oder einen Stab hervorgebracht wird:

Schlaginstrumente;

4) deren Ton durch Reibung eines festen Körpers hervorgebracht wird:

Reibungsinstrumente;

— den letzten Namen machen wir, in Ermangelung eines eingeführten bessern.

Jede dieser Klassen umfasst mehrere Gattungen und Arten, von denen wir hier nur die gebräuchlichen anführen.

Die Saiteninstrumente

zeigen uns zwei Gattungen; nämlich solche, deren Ton durch Wegstossen oder Wegziehen der Saite aus ihrer Ruhelage erweckt wird, und die wir in Ermangelung eines besondern Gattungsnamens

Saiteninstrumente

im engern Sinne nennen müssen, — und solche, deren Saiten in der Regel durch Streichen (Reibung) mit einem Bogen erregt werden, und die desshalb

Streichinstrumente

heissen.

Die Blasinstrumente

umfassen drei Gattungen, nämlich solche, deren Körper aus Holz (oder auch Knochen u. s. w.) besteht und die wir mit dem Namen

Rohrinstrumente

zusammenfassen wollen; — und solche, deren Körper aus Metall besteht, und die wir

Blechinstrumente

nennen. — Wir werden weiterhin finden, dass diese ungefähre, nur zu vorläufiger Uebersicht dienende Erklärung ihre Ausnahmen leidet.

Eine dritte Gattung für sich allein bildet

die Orgel,

in der Blasinstrumente (Pfeifen) durch Blasbälge mittels einer Klaviatur zum Tönen gebracht werden.

Die Schlaginstrumente

reduziren sich bei uns auf solche, deren Ton aus einer gespannten Haut durch Anschlag mit einem Stock oder Schlägel gezogen wird. Nur beiläufig werden noch ein Paar Arten zu erwähnen sein, die aus Metallscheiben und Stäben bestehen. Andre, z. B. Glocken, übergehen wir, als nicht zur Musik gehörig.

Von den

Reibungsinstrumenten

wird nur eine geringe beiläufige Notiz zu nehmen sein.

Die Vereinigung aller oder vieler Streichinstrumente in Masse zur musikalischen Produktion heisst

Streichorchester.

Die Vereinigung aller oder vieler Blasinstrumente zu musikalischer Produktion heisst

Harmoniemusik

oder Blasharmonie.

Die Vereinigung von Streichorchester und Blasharmonie (beides mehr oder weniger vollständig) heisst

Orchester.

Sind dem Streichorchester und den Rohrinstrumenten auch Blechinstrumente mit ihrem Anhange von Schlaginstrumenten zugesellt, so nennt man den Verein

grosses Orchester.

Der Verein vieler Singstimmen endlich in Massen heisst

Chor.

Nach den Musikorganen nun, die bei der Musik in Thätigkeit kommen sollen, werden auch die Musikstücke verschiedentlich eingetheilt.

Die Kompositionen für Gesang heissen

Vokalmusik

oder Gesangmusik. Die Kompositionen für Instrumente

Instrumentalmusik.

Die Gesangmusik wiederum kann entweder mit Instrumentalmusik verbunden, oder ohne Zutritt von Instrumenten ausgeübt werden. Im letztern Falle heisst sie

reine Gesangmusik.

Chöre, besonders kirchlichen Inhalts und dem entsprechender Form, ohne Begleitung werden auch mit dem Namen

a capella

bezeichnet.

Kompositionen, die für den Verein mehrerer Musikorgane bestimmt sind, werden gewöhnlich in der Weise notirt, dass jedem einzelnen Organe, oder doch jeder besondern Art von Organen ein besonderes System bestimmt und alle diese Systeme taktmässig über einander gesetzt werden. Eine solche Musikschrift heisst

Partitur.

Bekanntlich sind die meisten Partituren auch für weniger Instrumente, oder ein einziges Instrument, namentlich das Klavier, eingerichtet worden. Allein selbst das beste Arrangement kann die Partitur so wenig ersetzen, wie ein Kupferstich uns das farbenlebendige Gemälde zu ersetzen vermag. Es muss also für jeden Kunstfreund wünschenswerth sein, sich wenigstens einigermaassen

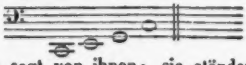
in Partituren finden zu können; dem Komponisten, Dirigenten und Lehrer ist dies aber vollends unentbehrlich.

Ein eignes Verhältniss der Tonhöhe gewisser Instrumente gegen ihre Notirung ist hier ebenfalls noch im Allgemeinen zur Sprache zu bringen.

Es giebt nämlich erstens Instrumente, deren Töne eine Oktave tiefer erklingen, als sie geschrieben werden, in denen also diese Stelle

121

nicht, wie sie geschrieben, sondern in der tiefern Oktave, so —

122 

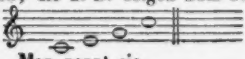
ertönt. Man sagt von ihnen: sie ständen im Sechszehn-Fusston, oder seien

sechszehnfüssig,

oder: sechszehnfüssig mensurirt.

Zweitens finden wir Musikorgane *), deren Töne zwei Oktaven tiefer ertönen, als sie geschrieben werden.

Drittens finden sich Instrumente, deren Töne eine Oktave höher ertönen, die z. B. obigen Satz No. 121 so

123 

hören lassen. Man nennt sie

vierfüssig,

oder von Vierfusston, vierfüssiger Mensur. Andre Musikorgane **) geben ihre Töne zwei und drei Oktaven höher an.

Im Gegensatze zu diesen Instrumenten und Stimmen heissen alle, die ihre Töne so angeben, wie sie geschrieben sind,

achtfüssig ***);

sie haben, sagt man, Achtfusston, sind achtfüssig mensurirt.

---

*) Namentlich gewisse Stimmen in Orgeln, die daher auch zweiundreissigfüssige heissen.

**) Ebenfalls Stimmen in der Orgel, die Zweifusston und Einfusston haben, zwei- und einfüssig heissen.

***) Eine Luftsäule (z. B. in einem einfachen Blasinstrument, oder in einem offnen Flötenrohre der Orgel) von etwa acht Fuss Länge giebt das grosse *C* an, den tiefsten und darum in dieser Beziehung den Normalton auf der Klaviatur der Orgel. Eine doppelt lange gleich eingerichtete Orgelpfeife (also eine sechszehn Fuss lange) giebt die tiefere Oktave (das Kontra-*C*), eine wieder doppelt lange (zweiunddreissigfüssige) wieder die tiefere Oktave, — eine halb so lange (vier Fuss lange) die höhere Oktave (also das kleine *C*) an, und so fort.

Nach diesen Maassen der jedesmaligen tiefsten Pfeife sind die verschiednen Orgelstimmen achtfüssig, sechszehnfüssig, vierfüssig u. s. w. genannt, und diese Benennungen dann allgemein auf alle Musikorgane übertragen worden. Soviel hier zur Erklärung der sonderbaren Ausdrücke.

Weiterhin werden wir noch andre Abweichungen von der Notenschrift kennen lernen, Instrumente, deren Ton eine, zwei, drei und mehr Stufen tiefer oder höher erscheint, als er geschrieben.

Fragen wir nun endlich, welches Musikelement in dieser ganzen Abtheilung vorzüglich in Betracht kommt, so ist es

der Klang.

Alle Musikorgane (mit Ausnahme einiger Schlaginstrumente) kommen nämlich darin überein, dass sie einen Theil der Töne unsers Tonsystems hervorbringen können. Sie unterscheiden sich darin, dass das eine mehr, das andre weniger, das eine diese Töne, das andre jene Töne besitzt. Aber derselbe Ton ist sich überall gleich, und es ist keineswegs nothwendig und wesentlich, dass dem einen Instrumente gerade diese Töne zu Gebote stehen, und jene nicht.

Der wesentliche Unterschied, — für uns schon darum der wichtigste, weil er hier zuerst in Betracht kommt, — ist aber der Klang. Derselbe Ton ist durch die Verschiedenheit des Klanges auf der Flöte ein ganz andres Wesen, wie auf der Trompete, Violine, in der menschlichen Stimme u. s. w.

Hierüber können jedoch in der allgemeinen Musiklehre nur flüchtige Andeutungen gegeben werden, und diese selbst sollen nur dazu dienen, jeden zu eigner Beobachtung anzuregen und anzuleiten, damit jeder sich wenigstens eine allgemeine Vorstellung vom Musikwesen erwerbe.

Zweiter Abschnitt.

Die Vokalmusik.

Das Organ der Vokalmusik ist, wie gesagt, die menschliche Stimme in ihrer Anwendung für Musik, und zwar in Verein mit der Sprache, oder auch nicht.

A. *Die menschliche Stimme.*

Jeder kennt sie und die Art ihrer Hervorbringung wenigstens oberflächlich. Wir wollen daher nur auf die zwei wichtigsten Klangarten, die sich in der Stimme vornehmlich unterscheiden, und

Stimmregister

heissen, aufmerksam machen.

Die Töne nämlich, die aus dem Stimmorgan frisch, frei und kräftig, ohne innern Zwang hervortreten, heissen

Brusttöne

oder die Bruststimme. Sie sind diejenigen, in denen der Mensch gewöhnlich spricht, die seinem Stimmorgan am natürlichsten sind, am leichtesten zu Gebote stehen und in denen seine Empfindung am sichersten und treffendsten zu uns redet.

Von der Bruststimme unterscheidet sich ziemlich leicht

die Kopfstimme,

auch Falsett, Fistel genannt. Die Töne der Kopfstimme werden durch eine mehr oder weniger zwangvolle Verengerung des Stimmorgans (und zwar der Stimmritze) hervorgebracht. Durch diese gewissermaassen über die Naturgränzen hinaus erzwungene Verengerung erhält der Ton einen pfeifen- oder flötenartigern Klang, kann daher wohl weicher werden, nie aber so kernig und naturkräftig und nie so empfindungsgemäss hervortreten, als der Brustton. Der Sänger fühlt auch bei längerm Gebrauche der Kopftöne das Zwangvolle, gleichsam Gekniffene, und das gebildetere Ohr hört es leicht.

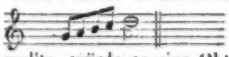
Die Kopfstimme tritt nur bei den höhern und höchsten Tönen ein; die untere und bei weitem grössere Masse der Töne pflegt Bruststimme zu sein. Einige Töne auf der Gränze der Register können gewöhnlich mit dem einen oder dem andern angegeben werden.

Die menschlichen Stimmen werden nach dem Geschlecht in zwei Stimmklassen,

die männliche und
die weibliche,

eingetheilt. Zu den letztern wird auch die Knabenstimme, und — wo es noch dergleichen Widerwärtigkeiten giebt — die Kastratenstimme gerechnet. Die Unterschiede dieser Nebenarten von der Hauptart übergehen wir.

Die weibliche Stimme liegt eine Oktave höher als die männliche. Wenn z. B. die Frauen- oder Knabenstimmen denselben Ton angeben wollen, der in der Männerstimme das kleine *c* wäre, so intoniren sie dafür das eingestrichene *c*. Und umgekehrt, wenn eine Männerstimme dieses Sätzchen einer weiblichen Stimme

124 

nachsingen wollte, würde es eine Oktave tiefer, mithin so

125

ertönen.

Die männliche, wie die weibliche Stimmklasse hat zwei Hauptarten, eine hohe und eine tiefe.

Die Hauptarten der männlichen Klasse sind
Bass, die tiefe, und
Tenor *), die hohe.

Die Hauptarten der weiblichen Klasse sind
Alt **), die tiefe, und
Diskant (Sopran ***)), die hohe.

Neben diesen Hauptarten kann man nun noch Unterarten annehmen. So unterscheidet sich

der Baryton

oder höhere Bass vom tiefern, der

Mezzo-Sopran (Halbsopran)

oder tiefere Sopran, vom höhern. Oder man unterscheidet schlechtweg einen

---

*) Der Tenor hat seinen Namen *tenor* (Inhalt, Hauptinhalt) aus der Periode mittelalterliger Kirchenmusik, in der ihm vorzugsweise der Vortrag der feststehenden Kirchenmelodie (des *cantus firmus*), also der Hauptsache, des Hauptinhalts, oblag.

**) Alt, *altus*, *alta vox*, eigentlich die hohe Stimme, — nämlich gegen den Tenor, als ehemalige Hauptstimme, gehalten.

***) Diskant (auch vorzugsweise *canto*, *cantus* — der Gesang, die Melodie genannt, oder auch *Soprano* — Oberstimme) hat seinen Namen aus der frühesten Zeit der mittelalterigen Kirchenmusik erhalten, wo man anfing, eine Stimme von der andern abweichen, von ihr abweichend singen (*discantare*, zu lassen. Da die Unterstimme den *tenor* hatte, so war es die obere, die diskantirte, die also Diskant wurde.

ersten — zweiten — dritten u. s. w.

Bass, Tenor, Alt, Diskant, die höchste Stimme als erste zählend.

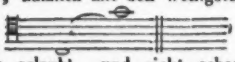
Abgesehen nun von diesen Mittelklassen hat

der Bass *(Basso)*

einen Umfang etwa vom grossen *F*, *G* bis zum eingestrichenen *c* oder *e*. Er ist fast durchweg Bruststimme, und hat insofern, sowie vermöge des Geschlechts, den körnigsten, markigsten, auch wohl rauhern Klang. Seine Töne werden fast ohne Ausnahme im *F*-oder Bassschlüssel notirt.

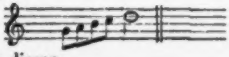
Der Tenor *(Tenore*))*

hat einen Umfang etwa vom kleinen *c*, *d* bis zum eingestrichenen *g* oder *a*. Seine höchsten drei oder vier Töne sind meist der Kopfstimme angehörig, sein Klang ist weicher, schmiegsamer, jugendlicher ansprechend, auch wohl eines feurigern, geistigern Ausdrucks im Allgemeinen fähiger, als der Bassklang. Seine Töne werden regelmässig im Tenorschlüssel notirt; man wird bemerken, dass dieser Schlüssel den Umfang der Tenorstimme am bequemsten, nämlich mit den wenigsten Nebenlinien

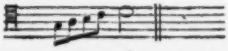
128 

darzustellen erlaubt, und sieht schon hier einen neuen Beweis (vergl. S. 19) von der Zweckmässigkeit mehrerer Schlüssel.

Ausser diesem geeignetsten Schlüssel setzt man für den Tenor auch im *G*-Schlüssel. Dann aber erscheinen, wie wir oben gesehen, seine Töne eine Oktave tiefer, als geschrieben ist**); diese Stelle z. B.

127 

wird gleich dieser

128 

erklingen.

Der Alt *(Alto)*

hat einen Umfang etwa vom kleinen *g* oder *a* bis zum zweigestrichenen *c* oder *d*. Seine Töne sind insgesamt Brusttöne, sein Klang ist voll, aber weiblich mild. Er wird am Besten im Altschlüssel, allenfalls auch im Diskantschlüssel, — oder gar (um der Schwachen willen) im *G*-Schlüssel notirt.

Der Diskant *(Canto* oder *Soprano***))*

oder Sopran hat einen Umfang etwa vom eingestrichenen *c* bis

---

*) In der Mehrzahl *Bassi* und *Tenori*.

**) Also sechszehnfüssig, wie wir S. 128 erklärt haben.

***) In der Mehrzahl *Alti*, *Soprani*.

zum zweigestrichenen *g* oder *a*; seine obersten Töne gehören meist der Kopfstimme an, sein Klang ist weich, aber lichter, jugendlicher, als der des Alt, zu lebendigem, fröhlichem oder erregt leidenschaftlichem Vortrage geeigneter. Er wird im Diskantschlüssel oder auch im Violinschlüssel notirt.

B. *Die Sprache.*

Wenn der Gesang sich regelmässig mit der Sprache verbindet, so haben wir hier auch diese als Musikorgan zu betrachten, ohne von der Bedeutung der Worte und dem Inhalte der Rede weiter Notiz zu nehmen.

Hier bemerken wir nur in flüchtigen Andeutungen, dass auch die Sprache für sich lange und kurze, stärker und schwächer betonte Silben, ein Fallen und Steigen der Stimme (wenn auch nicht in ganz bestimmten Intervallen) hat, also sämtliche Elemente der Musik schon in sich enthält. Auch eine Reihe verschiedner Klänge hat sie, und das ist

die Artikulation,

die Reihe der verschiednen Laute. Als reine Laute erscheinen hier die Selbstlaute

I — E — A — O — U,

vom schärfsten und höchstklingenden bis zum dumpfsten und tiefstklingenden geordnet. Die Doppellaute sind Vermischungen zweier oder Verschmelzungen dreier Selbstlaute. Die Mitlaute sind Beiklänge, die sich dem Grundklange der Selbstlaute zufügen, und wiederum in verschiedne Arten zusammenstellen lassen, von denen wir nur eine, die Zischlaute

S, Sch, Sz, c, z, tz, ts u. a.

beispielsweise anführen.

Mit Hülfe dieses ganzen Materials nun erhält die Sprache schon ihrem musikalischen Theile nach einen mannigfaltigen, treffenden Ausdruck, erscheint im Allgemeinen bald hell- und vollklingender (z. B. die lateinische), bald hochklingender und geistvoller (z. B. die griechische), bald höchst malerisch und erhaben (wie die hebräische), oder leidenschaftlich (wie Italienisch und Spanisch), oder unrein und vernebelt (wie Französisch und besonders Englisch). Nicht an äusserm Wohlklang, wohl aber an tiefsinniger Bedeutsamkeit des Klanges dürfte die deutsche Sprache vor allen den Vorzug verdienen.

Uebrigens sollen diese Aeusserungen nur flüchtige Hindeutungen auf einen Gegenstand sein, der für den Musiker vielseitiges Interesse hat; am wenigsten kann der Karakter einer Sprache auch nur ihrem Klange nach in wenigen Worten erschöpft, oder wohl gar verurtheilt werden. Die französische Sprache hat sich oftmals

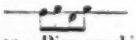
in ihren Dichtern, Rednern und, im Verein mit Musik, unter Glucks Händen zu hoher Würde und dem treffendsten Ausdruck erhoben; und wer könnte je vergessen, dass Shakespeare und Byron in englischer Rede zu uns gesprochen haben?

Noch eine Bemerkung haben wir hinsichts der

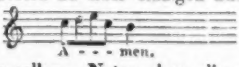
Notirung

für Gesang zu machen, die die Unterlegung der Silben unter die Noten und deren Vertheilung auf die Silben und Worte betrifft.

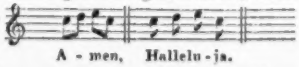
Wir haben nämlich früher (S. 75) wahrgenommen, dass zwei, vier und mehr Achtel, Sechszehntel u. s. w. durch gemeinschaftliche Geltungsstriche, z. B.



verbunden werden können. Dies geschieht bei Singnoten nur, wenn die verbundnen Noten zu einer einzigen Silbe, z. B.

129 

gesungen werden sollen. Noten aber, die verschiednen Silben angehören, werden stets getrennt geschrieben, z. B.

130 

Umgekehrt werden getrennt zu schreibende Noten, wenn sie zu Einer Silbe gesungen werden sollen, z. B.

131

durch einen Bogen verbunden.

Dritter Abschnitt.

Die Saiteninstrumente.

Nach unserer Vorausschickung (S. 125) haben wir unter dieser Rubrik nur die üblichsten Saiteninstrumente mit Ausschluss der Bogeninstrumente zu betrachten, und können uns dabei um so kürzer fassen, je mehr eben diese Instrumente verbreitet und bekannt sind. Wir werden uns auf Klavier, Harfe und Guitarre beschränken.

1. *Das Klavier.*

So heissen im Allgemeinen bekanntlich alle Instrumente, an denen Saiten durch Druck oder Stoss mittels einer Tastatur zum Ertönen gebracht werden. Von allen Klavierarten hat allein

das Pianoforte

unter uns noch volles künstlerisches Bürgerrecht.

Es ist bekannt, dass bei dem Pianoforte jede Saite durch einen mittels der Tasten bewegten Hammer geschlagen und damit zum Tönen gebracht wird, dass der Umfang des Instruments von Kontra-*F* oder Kontra-*E* oder *C* bis in die viergestrichene Oktave zu *f* oder noch höher geht, und dass so viel Töne, als die Hände Tasten fassen können, mit einander gespielt werden können. Auch der Klang — geringer und namentlich kürzer anhaltend, als auf den meisten übrigen Instrumenten — ist bekannt, so wie, dass die Kompositionen für dieses Instrument gewöhnlich auf zwei verbundenen Systemen mit G- und F-Schlüssel

132

oder auch (in ältern Werken) mit Diskant- und *F*-Schlüssel notirt werden.

Die Wichtigkeit des Instruments beruht darauf, dass man auf ihm nicht blos Melodie, sondern Harmonie, ja (bis auf einen gewissen Grad) reiches Stimmgewebe darstellen kann. Wir wollen solche Instrumente

selbstständige

nennen, da sie für sich ganz allein ein volles Kunstwerk, nicht

blos eine einzelne Tonreihe, darstellen können. Da nun bei dem Pianoforte noch eine verhältnissmässig leichte Behandlung und der grosse Vortheil einer dauerhaftern Stimmung der Töne, als auf andern Saiteninstrumenten, hinzukommt: so ist es nicht zu verwundern, dass es jetzt das weitverbreitetste Instrument ist, dass unsere Meister für dasselbe mehr und Wichtigeres geschrieben haben, als für irgend ein andres Instrument, und dass die meisten grössern, z. B. Orchesterwerke, für dasselbe arrangirt werden.

Seiner Verbreitung ist es zunächst zuzuschreiben, dass der ihm eigne und für die Masse seiner hohen Töne geeignetste Violinschlüssel am meisten bekannt und am geläufigsten lesbar ist, und dadurch den Diskant-, Alt- und Tenorschlüssel auch aus den Gesang-Kompositionen vielfach verdrängt hat.

2. *Die Harfe (Arpa*).*

Auch dieses Instrument ist so bekannt, dass wir nur wenige Andeutungen darüber zu geben haben.

Die Harfe hat bekanntlich freischwebende Saiten, die mit den Fingern geschnellt oder gerissen, und von beiden Seiten, also mit beiden Händen gegriffen werden können. Auch auf der Harfe kann daher sowohl Melodie als Harmonie, auch Mehrstimmigkeit dargestellt werden, letztere aber minder vollkommen, als auf dem Klavier, da es kein Mittel giebt, den Ton der Harfe auch nur einigermaassen länger zu halten und dadurch eine feste Tonverbindung in verschiednen Stimmen mit längern und kürzern Tönen so deutlich, wie auf dem Klavier, hervortreten zu lassen. Dafür ist aber der Harfe ein tönenderer und dabei reinerer, oft glockenheller Klang eigen, der besonders im Pianissimo wahrhaft luftig und reizend versäuseln kann.

Noch ein grosser Nachtheil, den die Harfe gegen die Klavierinstrumente hat, ist die Unmöglichkeit, alle Halbtöne zugleich zu besitzen; die Harfe ist vielmehr ursprünglich auf eine einzige Durtonleiter eingeschränkt, und wenn man eine Saite anders gebrauchen will, als diese Durtonleiter ergiebt, so muss man sie erst umstimmen. Es giebt hierzu zweierlei Weisen und daher zwei Arten der Harfe.

Die Hakenharfe ist die erste Art. Ihr sind im Oberholze in der Nähe der Wirbel metallne Häkchen eingesetzt, durch deren Umdrehung die Saiten straffer angezogen, gespannt und um einen Halbton erhöht werden. Allein dieses Verfahren erfodert eine Pause im Spiel.

---

*) In der Mehrzahl *Arpe*.

Die Pedalharfe hat nun diesem unvollkommenen Verfahren möglichst abgeholfen. Durch Züge, die mit dem Fusse regiert werden (Pedale), kann jede Tonstufe (aber durch alle Oktaven zugleich) um einen Halbton erhöht werden. Die Pedalharfe hat die Stimmung von *Es*dur; durch die Pedale kann *d* in *dis*, *c* in *cis*, *b* in *h*, *es* in *e*, *f* in *fis*, *g* in *gis*, *as* in *a* umgestimmt werden.

Die Harfe hat einen Umfang von fünf Oktaven. Die Noten werden ganz wie Pianoforte-Noten, auf zwei Systemen im *G*- und *F*-Schlüssel, abgefasst.

Endlich erwähnen wir noch die allbekannte

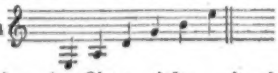
3. Guitarre,

ein harfenartiges, aber weit kleineres und unvollkommneres Instrument. Es hat über einem Resonanzkasten und Griffbret sechs Saiten, die in diese Töne

133

gestimmt sind. Mit Hülfe von Bünden (Querleistchen) auf dem Griffbrete kann man diese Saiten durch Fingerdruck verkürzt gebrauchen, und so über alle Halbtöne vom grossen bis zweigestrichenen *e* gebieten.

Die Noten werden im Violinschlüssel eine Oktave höher gesetzt. Die blosen Saiten würden demnach so:

134 

notirt werden, aber eine Oktave tiefer, wie oben notirt worden ist, ertönen. Das Instrument steht also, wie wir S. 128 erklärt haben, im Sechszehnfusstone.

Vierter Abschnitt.

Die Streichinstrumente.

Streichinstrumente sind solche, deren Saiten (meist vier) über einen Resonanzkasten und ein Griffbret gespannt und in der Regel mit einem Bogen gestrichen werden. In dieser Behandlungsweise ist ihr Klang ziehend, auch wohl (in der Höhe) einschneidend, und der Abstufungen von *forte* und *piano* in hohem Grade mächtig, so dass er sich zu den mannigfachsten Anwendungen geeignet erweist. — Hohe und sehr hohe Töne können durch eine besondre Griffweise, die die Saite nicht ihrer ganzen Länge nach, sondern in bestimmten Theilen*) (Aliquottheilen) schwingen lässt, auf eigenthümliche Weise hervorgebracht werden, die

Flageolett

(Flageolettspiel) heisst. Diese Flageolett-Töne haben einen mehr flöten- oder pfeifenartigen Klang.

Eine besondere Veränderung des Klanges erfahren die Saiteninstrumente durch aufgesetzte Dämpfer; der Klang wird dadurch nicht blos leiser, sondern erhält eine dunklere, bebendere Beimischung, die am rechten Orte sehr wirkungsreich sein kann. Die Aufsetzung der Dämpfer wird mit

c. s., con sordino, —

die Abnehmung mit

s. s., senza sordino

über den Noten angezeigt.

Ausserdem können aber die Streichinstrumente harfenartig mit den Fingern gerissen werden, und haben dann einen zither- oder harfenartigen, aber härtern und weniger nachhallenden Klang. Diese Spielweise wird mit

pizz., pizzicato,

und im Gegensatze dazu die Behandlung mit dem Bogen durch

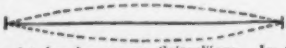
c. a., col arco

angezeigt.

Wir haben jetzt vier Arten von Streichinstrumenten im Gebrauche.

---

*) Bei gewöhnlicher Behandlung schwingt die Saite in ihrer ganzen Länge zwischen den beiden befestigten Punkten; man kann sich es so

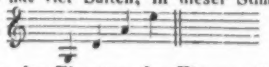


vorstellen. Der Ton ist der der ganzen Saitenlänge. Im Flageolettspiel theilt sich die Schwingung der Saite über ihre ganze Länge hin in gleiche Abschnitte, z. B. so

und der Ton entspricht der Länge eines Abschnitts. Das Nähere gehört der Akustik an.

1. *Die Geige (Violino*))

oder Violin. Sie hat vier Saiten, in dieser Stimmung:

135 

die aber vermöge des Einsatzes der Finger auf dem Griffbret alle Halbtöne bis zum dreigestrichenen *a* und noch höher hergeben. Auch können zwei Seiten zugleich und drei oder alle so schnell nach einander in einem Bogenstriche genommen werden, dass man sie gleichzeitig zu vernehmen meint. Die Geige ist, wie alle Streichinstrumente, durch diese

Doppelgriffe

(wie man das gleichzeitige Anstreichen zweier oder mehrerer Saiten nennt) der Harmonie mächtig, aber nur in sehr beschränktem Maasse; eigentliche Mehrstimmigkeit ist ihr noch weniger erreichbar. Sie ist, wie alle Streichinstrumente, vorzugsweise ein Instrument für Melodie, und darum in der Regel**) nur in Verein mit andern Instrumenten zu gebrauchen.

Ihre Noten werden im Violinschlüssel geschrieben.

2. *Die Bratsche (Viola****))

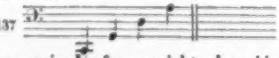
oder Viola, auch Alt-Viole. Sie ist eine grössere Violin, und ihre Saiten sind in dieser Weise

136

gestimmt. Ihr Umfang geht bis zum zweigestrichenen *g* und noch höher; ihre Noten werden im Altschlüssel geschrieben.

3. *Das Violoncell (Violoncello)*

hat vier in diese Töne

137 

gestimmte Saiten; sein Umfang reicht aber hinauf bis zum eingestrichenen *a* und, besonders mit Hülfe der Flageolett-Töne, noch eine bis zwei Oktaven höher. Regelmässig dient ihm der *F*-Schlüssel, für höhere Töne aber der Tenor- oder der *G*-Schlüssel.

Was sonst noch von der Violin gesagt ist, gilt auch von Bratsche und Violoncell.

4. *Der Kontrabass (Contrabasso*†))

hat gewöhnlich vier (bisweilen auch drei oder fünf) Saiten, die vom

*) In der Mehrzahl *Violini*.

**) Möglich ist allerdings auch einer einzelnen Geige die Ausführung eines vollständigen Tonstücks, — hat doch Seb. Bach gar eine vierstimmige Fuge für eine Geige gesetzt; — aber dergleichen Leistungen sind seltnere, auf künstlichen Kombinationen beruhende Ausnahmen.

***) In der Mehrzahl *Viole*.

†) In der Mehrzahl *Violoncelli* und *Contrabassi*.

grossen *E* an in Quarten gestimmt zu werden pflegen. Er wird im *F*-Schlüssel notirt, ist aber ein sechszehnfüssiges Instrument; sein grosses *E* ertönt also wie Kontra-*E*, u. s. f. Doppelgriffe werden ihm nie, oder nur höchst selten, gegeben, auch die Dämpfung nicht, oder selten auf ihn angewendet. Man kann ihn bis zum eingestrichenen *e* (auch noch höher) gebrauchen, — das aber sechszehnfüssig, als kleines *e*, erscheint.

Die Streichinstrumente werden entweder als Solo-Instrumente zu

Duo's

(gewöhnlich zwei Violinen, oder Violin und Violoncell, u. s. w.), ferner zu

Trio's

(gewöhnlich Violin, Bratsche und Violoncell), ferner zu

Quatuor's

(gewöhnlich zwei Violinen, Bratsche und Violoncell), Quintuor's, Doppelquatuor's, oder auch in Verbindung mit Pianoforte oder einzelnen Blasinstrumenten, oder sie werden

orchestermässig

gebraucht. Dann sind sie alle mehrfach besetzt, und zwar werden dann in der Regel zwei (bisweilen auch mehr) besondre Violinstimmen geführt, Violoncell und Kontrabass aber zu einer (in der Regel in Oktaven gehenden) Stimme vereinigt, so dass das Streichorchester in der Regel aus folgenden Partien oder Stimmen:

Violino primo (1mo),
Violino secondo (2de),
Viola,
Violoncello e Contrabasso,

besteht. Soll eine Stelle vom Violoncell allein vorgetragen werden, so wird sie mit

VC., *Violoncello*,

bezeichnet; soll der Bass wieder zutreten, so wird es mit

CB., *Contrabasso*,

angezeigt; soll eine Partie sich eine Zeit lang in zwei, drei, vier theilen, so wird dies mit

div. (*divise*)

oder mit

à due, *à tre*, u. s. w.

(zu zwei, zu drei) angezeigt.

Die Masse der Streichinstrumente ist durch alle ihre Vorzüge und den zu den verschiedensten Stimmungen geeigneten, namentlich die Singstimmen am besten unterstützenden Klang im grossen Orchester als Hauptmasse anzusehen.

Fünfter Abschnitt.

Die Rohrinstrumente.

Es ist schon gesagt, dass wir unter diesem Namen alle Blasinstrumente zusammenfassen wollen, deren Rohr in der Regel von Holz gemacht ist.

Alle diese Instrumente haben mehr oder weniger einen weichen, glatten, luftartigen, der menschlichen Stimme ähnlichen Klang, sind mit Hülfe von Tonlöchern und Klappen einer ziemlich oder ganz vollständigen und ausgedehnten Tonreihe mächtig, können nur einen Ton auf einmal hervorbringen, diesen aber in reichen Abstufungen von Forte und Piano, in allmähligem An- und Abschwellen und in langem Anhalten.

Wir haben folgende besondre Arten und Unterarten zu erwähnen.

1. *Die Flöte (Flauto).*

Sie hat den glattesten, luftartigsten Klang, und in der Regel einen Umfang vom eingestrichenen *d* bis zum dreigestrichenen *a* oder auch noch höher. Ihre Noten werden im Violinschlüssel gesetzt und erklingen achtfüssig.

Eine Abart*) von ihr ist das

Flauto piccolo,

Pikkol- oder Oktav-Flöte, auch Querpfeife genannt. Sie hat einen gellendern, grellern Klang, als die gewöhnliche Flöte, und ihre Töne erklingen eine Oktave höher, als sie geschrieben werden (das Instrument hat, nach dem Sprachgebrauche, Vierfusston), also das zweigestrichne *d* ertönt wie das dreigestrichne auf der ordentlichen Flöte oder dem Klavier.

Der Flöte dem Klang nach am ähnlichsten ist

2. *die Klarinette (Clarinetto**)).*

Sie hat einen vollern und (besonders vermöge eines im Mundstück angebrachten Blattes von Rohr) kernigern Klang, einen Umfang vom kleinen *e* bis dreigestrichenen *e* oder *f*, und wird ebenfalls mit Violin-Schlüssel notirt.

---

*) Andre, z. B. die Terzflöte, übergehen wir als ungewöhnlich. Diese giebt die Töne eine kleine Terz höher.

**) In der Mehrzahl *Flauti, Flauti piccoli, Clarinetti.*

Da ihr nicht alle Tonfolgen gleich gut zu Gebote stehen, und sie in entfernter von ihrer Grundtonleiter liegenden Tonarten weniger gut zu behandeln ist, so hat man Klarinetten von verschiedner Tonhöhe eingeführt, um für jede — oder doch die gebrauchtesten Tonarten eine entsprechende Klarinette zu finden. Besonders drei Arten sind in unserm Orchester einheimisch,

die *C*-Klarinette,

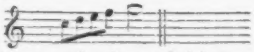
deren Töne so erklingen, wie sie geschrieben werden, —

die *B*-Klarinette,

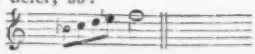
deren Töne einen ganzen Ton tiefer erklingen, als sie geschrieben werden, und

die *A*-Klarinette,

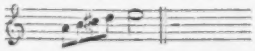
die eine kleine Terz tiefer steht, als die *C*-Klarinette. Es wird also diese Tonreihe

138 

auf der *C*-Klarinette so, wie sie geschrieben steht, auf der *B*-Klarinette einen Ton tiefer, so:

139 

auf der *A*-Klarinette aber anderthalb Töne tiefer, so:

140 

— oder: *C—G—D* dur werden auf der *B*-Klarinette wie *B—F—C* dur, auf der *A*-Klarinette wie *A—E—H* dur ertönen.

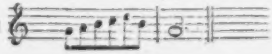
Von diesen drei Arten hat die höchste, die *C*-Klarinette, den hellsten, schärfsten Klang, die *B*-Klarinette bei aller Klangfülle doch mehr Milde; die *A*-Klarinette ist am weichsten, aber auch am schwächsten.

Höhere Klarinetten, z. B. in *D*, *Es* und *F* (wo *c* wie das höhere *d*, *es* oder *f* erscheint) sind fast nur in Militairmusik gebräuchlich, und von noch gellenderm Klang, als die *C*-Klarinette.

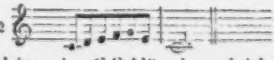
Eine Abart der Klarinette ist

das Bassethorn (*Corno di bassetto*),

das eine Quinte tiefer erklingt, als es geschrieben wird, also das eingestrichene *c* wie das kleine *f*, diese Stelle

141 

so

142 

Seine tenleiter, im *G*-Schlüssel geschrieben, geht vom kleinen *c* bis zum reigestrichenen *d*, giebt also die Tonleiter vom

grossen *F* bis zweigestrichenen *g*. Dieses sanftere, elegische Instrument ist verhältnissmässig nur wenig in Gebrauch; die mächtigere Klarinette hat es nicht aufkommen lassen.

3. *Die Oboe* (*Oboe**))

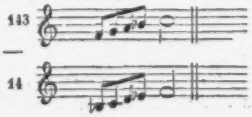
ist ein der Klarinette ähnliches Instrument, das aber durch ein Mundstück von zwei aneinander gelegten Rohrblättchen angeblasen wird und einen kleinern und engern Körper hat.

Dem Umfang nach steht die Oboe der Flöte näher, als die Klarinette; sie hat (in der Regel) die Töne vom eingestrichenen *c* bis dreigestrichenen *d* oder *e* und *f*, und wird im Violin-Schlüssel notirt. Der Karakter aber entfernt sich entschieden von dem der Flöte. Durch Bauart, grössere Enge des Rohrs und das aus zwei Rohrblättchen bestehende Mundstück erhält nämlich der Klang einen schärfern, schneidendern Karakter, wodurch er sich eher der Violin, als der Flöte ähnlich erweist. Er ist dabei grosser Zartheit und nicht geringer Kraft fähig.

Eine Abart der Oboe ist das

Corno inglese,

auch *Oboe di caccia* genannt, das wie die Oboe selbst notirt wird, dessen Töne aber eine Quinte tiefer (also das eingestrichene *c* wie das kleine *f*) erklingen. Diese Stelle



ertönen.

Auch dieses Instrument ist jetzt selten im Gebrauch.

4. *Das Fagott* (*Fagotto***)).

Das Fagott ist ein Blasinstrument mit langem und hinlänglich weitem Rohr, und wird durch ein Doppelblatt (grösser, wie bei der Oboe) an einem langen Metallröhrchen angeblasen. Der Klang ist weich und voll, aber vermöge des Doppelblatts, wie bei der Oboe, etwas näselnd, so dass er sich dem Klang des Violoncells einigermaassen nähert. Der Umfang dieses Instruments geht vom Kontra-*B* bis zum eingestrichenen *g*, und auch noch einige Stufen höher. Die Noten werden im *F*-Schlüssel, die höchsten auch im Tenorschlüssel gesetzt.

Eine Abart des Fagotts ist

---

*) In der Mehrzahl *Oboi*.
**) In der Mehrzahl *Fagotti*.

das Kontrafagott (*Contrafagotto*),

das einen Umfang vom grossen bis zum eingestrichenen *D* hat, dessen Töne aber eine Oktave tiefer erklingen, als sie geschrieben werden, also sechszehnfüssig.

Zusammengestellt mit Fagott und Kontrafagott werden, besonders in der Harmoniemusik, um den Bass zu verstärken,

das Basshorn (*Corno basso*),

die Ophicleïde,

diese mit metallnem Rohr (eine der Ausnahmen von unserer oben gewählten Benennung Blechinstrumente) und

der Serpent (*Serpente*).

Alle drei Instrumente (besonders das letztere) unterscheiden sich in ihrer Konstruktion bedeutend vom Fagott, und werden hier nur uneigentlich demselben zugesellt, da sie nach Karakter und Bestimmung sich ihm noch besser anschliessen, als andern Instrumentalklassen. Sie haben ziemlich dieselbe Tonreihe, wie das Kontrafagott. Auch die neuerfundne ungeheuerliche

Basstuba

würde hierher zu stellen sein, deren sich unsre neueste Militairmusik erfreut.

Im grössern Orchester werden gewöhnlich zwei besondre Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotte, — auch (wo man sie braucht) zwei Bassethörner, und eben so viel Pikkolflöten — oder von letztern nur eine, — aber von den Abarten des Fagotts in der Regel nur eine einfach, z. B. nur ein Kontrafagott, oder nur ein Serpent, auch nur ein englisch Horn genommen, und jede Stimme (ausser bei ungewöhnlich starker Besetzung des Streichorchesters) nur einfach besetzt.

Sechster Abschnitt.

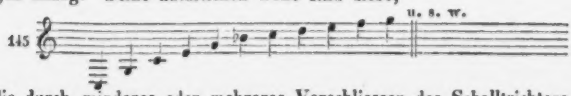
Die Blechinstrumente.

Hierunter begreifen wir, wie gesagt, die Blasinstrumente, deren Körper von Metall ist, mit Ausnahme einiger (z. B. der Ophicleïde), die sich vermöge ihrer Einrichtung und Bestimmung besser den Rohrinstrumenten anschliessen.

Wir haben es hier besonders mit drei Arten zu thun.

1. *Das Horn* (*Corno**)).

Es hat vermöge seines langen, weit und in die Runde gewundenen, in eine beträchtliche Schallmündung auslaufenden Körpers einen weichen, sanften, aber dabei vollen und metallner Kraft fähigen Klang. Seine natürlichen Töne sind diese,



die durch minderes oder mehreres Verschliessen des Schalltrichters (halbes oder ganzes Stopfen) um einen halben oder ganzen Ton erniedrigt werden können; dann aber einen dumpfern und gepresstern Klang annehmen, auch nicht so leicht zu Gebote stehen, wie ungestopfte, oder natürliche Töne. Um nun das Horn für mehrere Tonarten brauchbar zu machen, hat man mehrere Arten von verschiedner Höhe des Tones erfunden. Die gebräuchlichsten sind:

das tiefe *B*-Horn,

wo jeder Ton einen Ton tiefer, also *c* wie das darunter liegende *b* klingt,

das *C*-Horn,
das *D*-Horn,

das jede Note einen Ton höher angiebt, also z. B. *c* wie *d*,

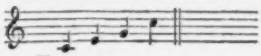
das *Es*-Horn,
das *E*-Horn,
das *F*-Horn,
das *G*-Horn,
das *A*-Horn,
das hohe *B*-Horn.

---

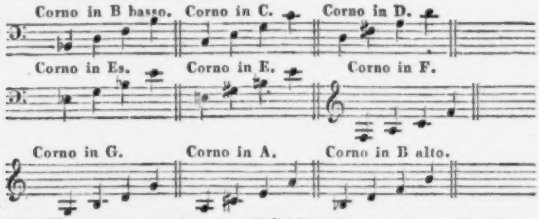
*) In der Mehrzahl *Corni*.

Man erräth schon, dass auf dem *Es*-Horn *c* wie *es* (jede Note eine kleine Terz höher), auf dem *E*-Horn *c* wie *e* ertönt u. s. w.

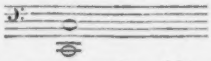
Alle diese Arten des Horns stehen aber sechszehnfüssig, geben also ihre Tonreihe, wie wir sie eben festgesetzt haben, eine Oktave tiefer an. Es ertönt also dieses Sätzchen

146 

auf den verschiednen Hornarten so:

147 

Alle Hornnoten werden im *G*-Schlüssel gesetzt, und müssen nach obigen Erläuterungen erst auf die rechte Stufe, dann in die tiefere Oktave übertragen werden. Die tiefste Oktave, *C*—*c*, notirt man aber meist mit Bassnoten,

148 

und diese werden ausnahmsweise nicht sechszehnfüssig, sondern achtfüssig verstanden.

2. *Die Trompete* (*Clarino* oder *Tromba**)).

Sie hat dieselben Naturtöne, wie das Waldhorn, wird auch wie dasselbe in mehrern Tonhöhen angewendet, steht aber nicht sechszehnfüssig, sondern achtfüssig. Die gebräuchlichsten Arten sind:

die *A*-Trompete,
die eine kleine Terz tiefer, *c* wie *a* —
die *B*-Trompete,
die einen Ton tiefer, *c* wie *b* —
die *C*-Trompete,
die so ertönt, wie sie geschrieben wird —
die *D*-Trompete,
die *Es*-Trompete,

*) In der Mehrzahl *Clarini* und *Trombe*.

die *E*-Trompete,
die *F*-Trompete,

in denen *c* wie *d*, *es*, *e*, *f* tönt.

Der Klang der Trompete ist hell und mächtig, und in den tiefern Tönen schmetternd.

3. *Die Posaune* (*Trombone**))

hat man sich als eine grössere Trompetenart zu denken, die aber so eingerichtet ist, dass ihr aus zwei Theilen bestehendes Rohr mehr oder weniger aus einander geschoben und wieder zusammengezogen werden kann, so dass das Instrument während dem Spiel verschiedne Längen annehmen und damit verschiedne Tonreihen hervorbringen kann, und innerhalb seines Tonumfangs aller Halbtöne mächtig ist.

Der Klang der Posaune ist ähnlich dem Trompetenklang, aber, vermöge des grössern Umfangs des Instruments, noch gewaltiger und voller.

Man bedient sich dreier Arten Posaunen von verschiednem Tongebiet.

Die Altposaune (*T. alto*)

hat einen Umfang vom kleinen *c* oder *e* bis zum zweigestrichenen *a* oder *h* und wird im Altschlüssel notirt.

Die Tenorposaune (*T. tenore*)

hat einen Umfang vom kleinen *c* bis zum eingestrichenen *g*, aber, besonders in den tiefern Tönen, grössere Klangfülle und Kraft. Sie wird im Tenorschlüssel notirt.

Die Bassposaune (*T. basso*)

hat einen Umfang vom grossen *C* bis zum eingestrichenen *e*, und wird im *F*-Schlüssel notirt.

Im Orchester werden gewöhnlich zwei (auch wohl vier) Hörner, zwei Trompeten und drei Posaunen gesetzt.

Andre, meist nur bei Militairmusik gebräuchliche Blechinstrumente, z. B. Klappentrompete, chromatisches Tenor- und Basshorn, Basstuba u. s. w. übergehen wir.

---

*) In der Mehrzahl *Tromboni*.

Siebenter Abschnitt.

Die Orgel.

Die Orgel ist im Wesentlichen nichts anderes, als ein Verein vieler Blasinstrumente, die aber nicht von Bläsern, sondern aus einem Windbehälter angeblasen und zum Tönen gebracht werden, sobald der Spieler der Luft Zugang zu den Pfeifen öffnet.

Unvergleichlich reich ist die Orgel an solchen Pfeifen, deren sie von der verschiedensten Tonhöhe und Klangweise hat.

Der Spieler lenkt das Instrument zunächst durch eine oder mehrere Klaviaturen, deren eine oder einige mit den Händen gespielt werden (Manuale), eine aber mit den Füssen (Pedal), wofern die Orgel nicht zu klein und gering (ein bloses Positiv) ist, ein Pedal zu besitzen.

Die Manuale sind eben so eingerichtet, wie die Tastatur des Klaviers und gehen gewöhnlich vom grossen *C* bis zum dreigestrichenen *d*.

Das Pedal hat eine ähnliche Einrichtung; nur sind seine Tasten zum Gebrauche der Füsse grösser und weiter auseinander gelegen. Es hat daher nur einen Umfang vom grossen *C* bis eingestrichenen *d*.

Zu jeder Klaviatur gehört nicht etwa eine einzige Reihe Pfeifen, sondern mehrere, oft sehr zahlreiche Reihen, deren jede sowohl einzeln, als in Verbindung mit andern oder allen in Wirkung gesetzt werden kann. Der Zugang des Windes zu den verschiednen Pfeifenreihen wird durch Züge, die man Register nennt, geöffnet. Nur die Reihe, deren Register man aufzieht, kann beim Niederdrücken der Tasten angeblasen werden und tönen.

Manuale und Pedal können unter einander durch Koppeln verbunden werden; dann tönen alle geöffneten Register der gekoppelten Klaviere mit einander.

Jeder Ton klingt so lange in gleicher Kraft fort, als man seine Taste niederdrückt.

Die Stimmen sind nach Höhe und Klang verschieden.

Die tiefsten sind zweiunddreissigfüssig, ertönen mithin zwei Oktaven tiefer, als geschrieben wird, also das eingestrichne *c* wie das grosse.

Dann kommen sechszehnfüssige, die eine Oktave tiefer, das eingestrichene *c* gleich dem kleinen,

achtfüssige, —

vierfüssige, die eine Oktave höher, das eingestrichene *c* gleich dem zweigestrichnen,

zwei- und einfüssige, die zwei und drei Oktaven höher tönen.

Andre Register ertönen eine Terz, Quinte höher oder tiefer, — andre, die man Mixturen nennt, bringen auf jeder Taste mehrere Pfeifen, in Oktaven, Terzen und Quinten u. s. w. gestimmt, gleichzeitig zum Tönen, so dass also, wenn eine Taste auf der Klaviatur gegriffen wird, ihr Ton und dessen Oktave, oder Oktave und Quinte, oder diese Intervalle mehrmals in mehreren Oktaven, allein oder endlich noch mit der grossen Terz vereinigt ertönen *).

---

*) Zweierlei liegt uns ob, hier zu näherer Erläuterung zu bringen.

Erstens könnte dem mit dem Orgelwesen Unbekannten die Anwendung der Mixturen für einen zu harmonischer Wirkung bestimmten Tonsatz unbegreiflich, ja durchaus sinnzerstörend erscheinen. Wenn jede Taste mit ihrem eigentlichen Tone zugleich dessen Oktave, Quinte und Terz vernehmen lässt, so würde der einfachste Akkord (vergl. Abschnitt 5 der vierten Abtheil.) z. B. *c—e—g* folgendes Chaos einander harmonisch widersprechender Töne,

c—e—g—c—e—g—h—e—d—e—g—gis—h

oder der zweite wichtige Akkord in der Musik, *c—e—g—b*, gar folgende Masse —

c—e—g—b—c—e—g—b—h—c—d—e—f—g—gis—b—h—d

gebähren und zu gleicher Zeit sinnverwirrend hören lassen. — Allein hier dient zur Aufklärung, dass Mixturen verständiger Weise nur angewendet werden, wenn durch zahlreiche und hinlängliche Register dafür gesorgt ist, dass die eigentlich zur Melodie und Harmonie gehörigen Töne über alle Beitöne der Mixturen hinweg ganz deutlich vorgehört, als das Hauptsächliche sogleich klar und vorwaltend vernommen werden, so dass z. B. aus dem ganzen obigen Tongetümmel die Akkorde *c—e—g* und *c—e—g—b* sicher heraustreten.

Zweitens mag hier nicht unerwähnt bleiben, dass sich demungeachtet in neuerer Zeit bedeutende Stimmen, z. B. Gottfried Webers, des berühmten Akustikers Chladny u. A., gegen den Gebrauch der Mixturen erhoben und sie als einen allen Begriffen von Harmonie und Tonkunst widersprechenden, nur aus dem barbarischen Mittelalter uns angeerbten Missbrauch haben beseitigt wissen wollen. Von vielen sachkundigen Vertheidigern sei nur einer, der als Orgelbaukundiger sehr verdiente Musikdirektor Wilke, mit seinen Abhandlungen in der Leipziger allg. mus. Ztg. genannt.

Wir wollen hier nur kürzlichst anmerken, dass die Opposition gegen Mixturen, wie uns scheint, zunächst auf einem zu eng gefassten Begriff von Tonkunst beruhen mag. Die bisherige Theorie geht davon aus, Tonkunst sei eine durch Töne (durch deren Verbindung zu Melodie und Harmonie) wirkende Kunst; alles Uebrige, der Schall, der Klang, sogar der Rhythmus, erscheint ihr als Beiwerk und im Grunde als Unwesentliches; hat sich doch erst Weber (und er fast allein) systematischer auf Rhythmik in der Tonsetzkunst eingelassen. Von einer Klang- und Schalllehre in Bezug auf Musik ist noch so gut wie nichts zu vernehmen gewesen.

Nun sind aber gerade die Mixturen (wie man schon oben einsehen müssen) gar nicht für melodische oder harmonische Wirkung, sondern als eigentliche Schallmasse, für das allgewaltige Element des Schalles, in die Orgel gesetzt. Wir finden es vielfach in der Natur und den Schall- und Tonwerkzeu-

Dem Klange nach ist ein Theil der Register bestimmt, verschiedne ältere oder noch übliche Orchester-Instrumente in verschiednem Fusstone nachzuahmen. Dahin gehören die Stimmen: Violon 16 und 8 Fuss, Flauto oder Rohrflöte 8 und 4 Fuss, Oboe 8 Fuss, Fagott 16 und 8 Fuss, Trompete 8 Fuss, u. s. w. Ein Register, die *vox humana*, soll auch die menschliche Stimme nachahmen. Ein andrer Theil der Register ist dem Klange nach blos der Orgel eigen, z. B. die Prinzipale und viel andre.

Der Einrichtung der Pfeifen nach sind im Allgemeinen zu unterscheiden: die Zungenpfeifen, in denen der Klang durch eine im Innern der Pfeife zur Schwingung kommende Zunge modifizirt oder auch hervorgebracht wird; das Flötenwerk (Labialstimmen), dessen Pfeifen eine von innen verengerte Einmündung haben (wie das Flageolett) und zu denen die Prinzipale gehören, die durchgängig (oder grösstentheils) metallne Körper haben und (so viel es angeht) in der offnen Orgelfront (im Gesichte) stehen, — und die Gedackte, deren Pfeifen oben verschlossen, gedeckt sind und dadurch eine Oktave tiefer tönen, als sie sonst ihrer Länge nach könnten.

Wenn man erwägt, dass den bessern Orgeln vierzig, sechzig und mehr Register zu Gebote stehen, deren Klangverschiedenheit durch Verbindung mannigfaltiger einzelner Stimmen noch reichlichst vermehrt werden kann, die zum Theil vom weichsten, zartesten Karakter, sanfter wie irgend ein Orchesterinstrument, zum Theil von schmetternder Kraft, in ihrem Verein, wenn (nach der Orgel-

---

gen vorgebildet, dass eine bestimmte mächtige Aeusserung sich gleichsam ihre eigne Atmosphäre bildet; so ist das Licht von einem Schimmer, der Donner von einem Nach- und Wiederhall umgeben; dem Glockenton, besonders dem tiefen und mächtigen, hallt ein Beiklang, oft ein oder mehr bestimmte Beitöne nach; sogar tiefe und starkschallende Saiten geben Beitöne (z. B. *C* noch *c—g—c—e—g* und einen fast wie *b* klingenden), mehr oder weniger deutlich zu vernehmen. Diese Atmosphäre ist eben die Fülle des Wesens, das uns in dem abgeschnittenen Ton oder Lichtstrahl nur abstrakt, trocken und beschnitten entgegenträte. So braucht nun auch in der weiten Kirche der mächtige Orgelton seine Atmosphäre von Beitönen, die als Schallmasse die eigentliche Tonregion umgeben und den ganzen Luftraum in eine mitklingende, den Hörer allgewaltig fassende Materie verwandeln. — Auch im Orchester strebt man nach ähnlichen Wirkungen, wenn man im massenhaftesten Forte den Mittelstimmen mannigfache Figuren giebt, nicht um diese als melodische Motive und Gänge, sondern um ihr Ineinanderschwirren als Ton- und Schallmasse unzergliedert wirken und walten zu lassen. Das aufmerksame und gebildete Ohr vernimmt sogar Beitöne aus den starken Orchestermassen, die nicht von dem oder jenem Instrumente angegeben, sondern von den Luftschwingungen (nach bekannten Erfahrungen der Akustik) erzeugt werden.

So viel über einen Streitpunkt, über den jeder seine Stimme geben sollte, da die entgegengesetzte Ansicht durch Abschaffung oder Ausschliessung der Mixturen bleibenden Nachtheil stiften und manches Werk des wahren Orgelklangs berauben kann.

sprache) das volle Werk gebraucht wird, von so erschütternder Gewalt sind, dass kein Orchester dagegen aufkommen, oder nur daneben bestehen kann: so erkennt man die Wundermacht der Orgel, die desshalb auch vorzugsweise ihren Namen *organum* erhalten hat (als wäre sie das einzige Instrument), weil keines mit ihr sich messen kann. Schon der zweckmässige Gebrauch (Wechsel und Verbindung) der Register erfodert Studium und Talent und wird ausdrücklich mit dem Namen Registrirkunst bezeichnet.

Notirt wird für die Orgel, wie für das Klavier, in der Regel auf zwei Systemen mit Violin- und Bass-Schlüssel; doch findet man in ältern Kompositionen auch Diskant-, Alt- und Tenorschlüssel angewendet. Die Pedalnoten werden mit

Ped. (Pedale),

die Manualnoten mit

man. (manuale, manualmente)

oder mit

s. p., senza pedale,

angezeichnet. Ist das Pedal reich und eigenthümlich neben einem vollen Manual beschäftigt, so widmet man ihm ein drittes System unter den beiden obern, die dann allein den Manualnoten gehören.

Die Registrirung wird nicht immer von den Komponisten angegeben, und zwar desswegen nicht, weil die Orgeln in der Zahl, Auswahl und Beschaffenheit der Register sehr von einander abweichen, mithin eine Registrirung, die auf der einen Orgel angemessen ist, auf der andern unausführbar oder doch ungünstig sein kann. Ist ein besondrer Fusston, sind verschiedne Klaviere, das volle Werk oder sanftere Registrirung beabsichtigt, so wird dies gewöhnlich mit allgemeinen Ausdrücken zu Anfange des Satzes angemerkt.

Achter Abschnitt.

Die Schlaginstrumente.

Hier haben wir es nur mit den gebräuchlichsten zu thun. Das vornehmste ist

1. *die Pauke*

oder Kesselpauke, von dumpfem widerhallendem Klange.

Das Instrument giebt nur einen brauchbaren Ton her, kann aber zwischen dem grossen und kleinen *F* in jeden beliebigen gestimmt werden. Man gebraucht daher gewöhnlich zwei Pauken, und stimmt sie in der Regel quartenmässig in Dominante und Tonika.

Wenn man die Pauken bedeckt, — was mit

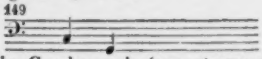
timp. (timpani) coperti

angezeigt wird, so wird ihr Schall dumpfer oder gedämpft.

Notirt wird für die Pauken im Bass-Schlüssel. Man bemerkt die Stimmung voran, z. B.

149

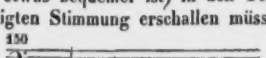
Timp. in d, A.



und notirt in *C*, oder auch (was streng genommen unrichtig, aber dem Auge etwas bequemer ist) in den Tönen, die schon vermöge der angezeigten Stimmung erschallen müssen, z. B.

150

Timp. in d, A.



Hier müsste man nach dem bei den Blasinstrumenten erklärten Sprachgebrauche annehmen, dass die Töne *e—H* eintreten sollten; es sind aber die zu Anfang der Zeile genannten zu verstehen, und ein Missverständniss, da jede Pauke nur einen Ton hergiebt, unmöglich.

2. *Banda.*

Hierunter begreifen wir
die grosse Trommel,
die Becken,
den Triangel,
Instrumente, die keinen bestimmten Ton, sondern nur Schall von sich geben und zu bekannt sind, als dass sie weitere Erörterung verdienten.

Bei der Militairmusik kommen noch mehr Schallwerkzeuge, im Orchester auch bisweilen noch der Tamtam, ein chinesisches Becken von mächtigem Schalle, hinzu.

Neunter Abschnitt.

Die Partitur.

Wir wissen schon von S. 127 her, dass Tonstücke, die von verschiednen Instrumenten oder Singstimmen ausgeführt werden sollen, in Partitur gesetzt zu werden pflegen, nämlich in der Weise aufgezeichnet, dass jedes einzelne Instrument und jede einzelne Singstimme ein besonderes System erhält und die verschiednen Systeme genau Takt für Takt über einander gesetzt werden. Fehlt es an Raum für so viel Systeme als Stimmen vorhanden sind, oder sind einige Stimmen so wenig beschäftigt, dass es nicht der Mühe lohnt, ihnen abgesonderte Systeme zu geben, so stellt man zusammengehörige Stimmen (z. B. die zwei Flöten, Klarinetten u. s. w., die drei Posaunen, Diskant und Alt) auf ein einziges System.

In einer oder der andern Weise ist die Partitur der getreue Abdruck aller der einzelnen Züge und aller Kombinationen und Gesammtwirkungen, die ein grösseres Tonstück enthält; kein auch noch so geschickt und vollständig gearbeiteter Klavierauszug, kein Arrangement kann die Partitur eines vollstimmigern Satzes irgend ersetzen, und es giebt kein Mittel, einen solchen Satz wiederholt für sich zu geniessen und zu studiren, das an Sicherheit und Leichtigkeit der Partitur zu vergleichen wäre. Für Komponisten, Dirigenten und Lehrer, überhaupt für alle gebildete Musiker und nach tieferm Genuss und Eindringen in die Musik strebende Kunstfreunde ist daher die Fähigkeit, Partituren sicher und gewandt zu lesen und wo möglich auch zu spielen, unschätzbar, wo nicht unentbehrlich zu nennen.

Vollkommen kann man diese Fertigkeit nur erwerben durch ein gründliches Studium der Komposition, wenigstens der Harmonie. Indess ist jeder Schritt, den man näher zu diesem Ziele thut, schon folgenreich und erfreulich, und in der That kommt die Bemühung, die er kostet, gegen den Lohn nicht in Betracht. Daher wird eine Anweisung, Partituren zu verstehen, — hier zunächst eine Mittheilung über ihre Einrichtung und einige Hülfsmittel, sich in sie hineinzufinden, hoffentlich der Mehrzahl der Musiker und Musikfreunde willkommen sein.

Noch ein Grund, diesen Gegenstand hier etwas ausführlicher zu besprechen, ist der, dass besonders über die Einrichtung der

Partituren mancherlei Gewohnheiten und Abweichungen sich eingeschlichen haben, die keineswegs alle billigenswerth sind, und bei denen schon im Voraus der Mangel an Uebereinstimmung jedermann unerfreulich erscheinen muss. Es ist also auch für Komponisten und Herausgeber an der Zeit, diesen Gegenstand öffentlich zur Ueberlegung zu bringen.

Die Partitur muss ihrer Bestimmung gemäss alle Stimmen in über einander stehenden Systemen enthalten, damit man auf Einen Blick den gesammten Inhalt des Satzes überschaue. Nur im höchsten Nothfalle, wenn es schlechterdings an Raum fehlt, alle Stimmen über einander auf Einem Blatte darzustellen, sollte man sich eine Theilung der Partitur erlauben und einige Stimmen in einem Anhange nachbringen; diese Stimmen sollten dann nur die am wenigsten beschäftigten und in so fern entbehrlichern sein.

Alle Stimmen müssen so, wie sie ertönen, genau Takt über Takt, Takttheil über Takttheil u. s. w., wie die nachfolgenden Beispiele zeigen, über und unter einander gesetzt werden. Zu Anfang jeder Zeile sind die zusammengehörenden Systeme mittels der Klammer (Akkolade), zu Ende des Ganzen oder eines grössern Theils mittels der Schlussstriche, auch wohl im Laufe der Komposition mittels der durch alle hindurchgezogenen Taktstriche unter einander deutlich verbunden.

Jedes System erhält Schlüssel und Vorzeichnung, wie es der auf ihm notirten Stimme zukommt. Zu Anfang werden alle Stimmen vor ihren Systemen namentlich aufgeführt. Sollte die Partitur der Raumersparniss wegen mit weniger Stimmen beginnen, während andre Stimmen eine Zeit lang pausiren und erst später eintreten: so werden letztere im Stimmverzeichnisse mit dem Beisatze

cont. (*contano*)

(sie zählen, pausiren) mit aufgeführt. Gleiche Vermerke sollten auch im Laufe des Tonstückes, wenn einige Stimmen längere Zeit pausiren und die Partitur in das Engere gezogen wird, nicht fehlen.

Die Vortragsbezeichnungen (*forte*, *piano* u. s. w.) sollten bei jeder Stimme, oder wenigstens über jeden Stimmchor gesetzt werden. Geschieht dies auch nicht, so gelten sie doch für alle Stimmen, wofern nicht ausdrücklich einige Stimmen eine andre Bezeichnung haben, als andre. Das Tempo wird gewöhnlich nur über der Partitur bemerkt.

Man sollte jede Stimme vollständig ausschreiben. Nur der bisweilen nöthigen Eile wegen, oder um die Partitur nicht mit allzuviel Noten zu überladen, lässt man bisweilen eine mit einer andern gleich- oder in Oktaven gehende Stimme leer (S. 24) und setzt statt der Noten

col (colla) — *all'* 8va *col* —

z. B. in die Oboestimme *coi Flauti*, in die zweite Violin *col primo*, um anzudeuten, dass die Oboe mit den Flöten, oder die zweite Geige mit der ersten gehen solle.

Bisweilen schreibt man auch wohl von einer schon dagewesenen Stelle nur die Ober-, oder Ober- und Unterstimme hin, und setzt quer durch die übrigen Stimmen (S. 29)

come sopra

um anzuzeigen, dass die übrigen Stimmen wie zuvor gehen sollen. Dies ist dann für den Lesenden, und noch mehr für den Dirigirenden eine stets unbequeme und bedenkliche Gedächtnissprobe.

So viel über die Abfassung einer Partitur im Allgemeinen.

Ein wichtiger Punkt ist nun ihre Einrichtung, nämlich die Anordnung ihrer Stimmen. Hier gelten im Allgemeinen zwei Regeln:

1) man stellt in der Regel die zu einem Chor gehörenden Stimmen zu einander;

2) man stellt in der Regel die höchsten Stimmen zu oberst, die je tiefern darunter, die tiefste zu unterst.

Dabei kommt nun freilich auf Anzahl und Wahl der Stimmen viel an, und man wird bald gewahr, dass mehr als eine Art der Anordnung möglich und üblich ist. Wir gehen die hauptsächlichsten durch.

Am einfachsten und leichtesten ist die Anordnung einer Partitur, in der nur ein einziger Stimmchor wirkt. Hier genügt die zweite der obigen Regeln und macht kaum eine Ausnahme nöthig.

Ein Vokalsatz, drei-, vier-, fünfstimmig, wird nach der Höhe seiner Stimmen geordnet; jede Stimme erhält ihr System, wofern nicht etwa Sopran und Alt, Tenor und Bass, oder zwei Soprane, zwei Tenöre u. s. w. auf ein System gestellt werden; dies sollte nur geschehen, wenn die Stimmen eng mit einander gehen, oder es durchaus an Raum für besondre Systeme fehlt, und dann sollte man die obere der vereinigten Stimmen hinaufstreichen (nämlich die Hälse und Fahnen der Noten alle aufwärts ziehen), die untere aber hinab.

Hier —

151 Adagio.

Soprano. Ky-ri-e e-leison!

Alto. Ky-ri-e e-leison!

Tenore. Ky-ri-e e-leison!

Basso. Ky-ri-e e-leison!

haben wir den Choranfang (mit Weglassung des Orchesters) von Seb. Bachs wunderlieblicher *A*dur-Messe in vollständiger Partitur vor uns; hier

152 Adagio.

Soprano. Alto. Kyri-e e-leison!

Tenore. Basso.

dessen Wiederholung (wobei Diskant und Tenor ihre Melodien verwechselt haben) in gedrängterer Abfassung; der Alt hat sich zum Sopran, der Tenor zum Bass gestellt.

Das Streichquartett hat eine eben so unbedenkliche und leicht übersichtliche Anordnung von der ersten Geige bis hinab zum Violoncell, wie dieser Anfang eines Haydn'schen Quartetts —

153 Moderato.

Violino 1.

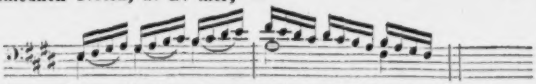
Violino 2.

Viola.

Violoncello.

zur Genüge zeigt. Nimmt der Kontrabass mit Theil, so erhält er seine Stelle auf dem für das Violoncell bestimmten System, wie

schon S. 149 angegeben ist. Nur wenn beide Instrumente oft und erheblich von einander abweichen, giebt man ihnen abgesonderte Systeme, und zwar dem Kontrabass das tiefere. Bei einzelnen Abweichungen hilft man sich durch Auf- und Abwärtsstreichen der verschiednen Noten, z. B. hier, —

154 

und dann gehören die hinunter gestrichenen Noten dem Kontrabass.

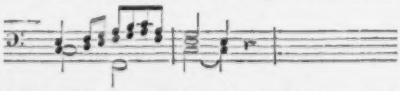
Im Chor der (von uns S. 126 sogenannten) Rohr-Instrumente erhalten gewöhnlich die gleichen Instrumente, z. B. beide Flöten, beide Klarinetten u. s. w. nur ein gemeinschaftliches System, wofern nicht etwa eine Stimme (z. B. die erste Flöte) so reich beschäftigt ist, dass sie auf einem System neben einer andern Stimme keinen Platz hat. Uebrigens wird auch hier die zweite Regel befolgt. Statt einer breiten Raum einnehmenden Partitur geben wir, nur durch die Stimmnamen angedeutet, zwei Entwürfe zu mehr oder minder vollstimmigem Satze.

	Flauto piccolo
Flauti	*Flauti*
Oboi	*Oboi*
	Clarinetto in *Es*
Clarinetti in *B* . . .	*Clarinetti* in *B*
	Corni di bassetto
Fagotti	*Fagotti*
	Contrafagotto.

Fehlt es zu vollerm Satze an Raum, so muss Kontrafagott und seine Gesellen (S. 144) mit auf das Fagottsystem treten, wo es bald mit dem zweiten,

col secondo,

geht, bald besondre und dann abwärts gestrichne Noten erhält,

155 

während beide Fagotte mit einander aufwärts gestrichen werden, oder man sich sonst hilft, wie man kann.

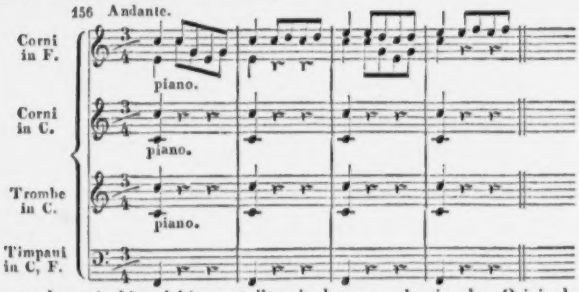
Bei den Blechinstrumenten ist folgendes zu merken.

Die Trompeten stehen in der Regel, als höchste Instrumente, über den Hörnern; werden verschiedne Hörner gebraucht, so werden die höher gestimmten obenan gesetzt, wofern es nicht vortheilhafter scheint, diejenigen Hörner zunächst an die Trompeten zu stellen, die mit diesen gleiche Stimmung haben. Zu Hörnern und

Trompeten gesellen sich die Pauken, gleichsam als deren Bass. Sie gehören aber näher den Trompeten an; wenn daher die Hörner sich in einem Tonstücke mehr den Rohrinstrumenten anschliessen, kann es rathsam sein, die Trompeten — gegen die zweite Regel — unter die Hörner und unmittelbar zu den Pauken zu stellen, als machten sie mit diesen allein einen Chor aus. Hier sehen wir ein Paar Namensentwürfe zu Blech-Chören,

Clarini (Trombe) in D	*Trombe in C*
Corni in D	*Corni in Es*
	Corni in C
Timpani in d, A	*Timpani in c, G,*

in deren erstem die Tonart *D*dur, im andern etwa *C*moll gedacht ist. Sollten im letztern die *C*-Trompeten und *C*-Hörner viel verbunden sein, so wär' es vielleicht bequemer, die *Es*-Hörner (wieder gegen die zweite Regel) unter die *C*-Hörner zu stellen. Den dritten der obigen Fälle verdeutlichen wir an einer aus Händels Alexanderfest entlehnten Stelle, —



von der wir hier dahin gestellt sein lassen, ob sie der Originalpartitur getreu oder für das Tonstück der zweckmässigste Satz ist oder nicht. Angenommen, man wollte so setzen, so würde auch die Anordnung der Partitur die zweckmässigste, nämlich die übersichtlichste sein.

Bekanntlich gehören auch die Posaunen (S. 147) zum Chor der Bleche. Sie bilden aber eine Abtheilung für sich, der am füglichsten die sogenannte Banda (gleichsam als Unterstimme), wenn man von ihr Gebrauch machen will, sich anschliesst. Auch die Posaunen rangiren nach ihrer Höhe; bisweilen werden Alt- und Tenor-Posaune auf ein System, und dann gewöhnlich unter den Tenorschlüssel, gestellt; bisweilen, wenn es an Raum fehlt, treten alle drei Posaunen auf ein einziges System, und würden dann wohl am bequemsten im Tenorschlüssel notirt.

Verbinden sich nun mehrere Stimmchöre, so tritt zunächst die erste Regel in Anwendung: es wird jeder Stimmchor zusammen gehalten, — dann die zweite: es tritt in jedem Stimmchor die oberste Stimme zu oberst. Aber welche Stelle nehmen die Chöre gegen einander ein? —

Hier scheint es in der Regel am gerathensten, denjenigen Chor zu unterst zu stellen, der die ausführlichste Bassstimme hat, und zwar desswegen, weil (wie die Harmonielehre zeigen wird) vom Bass aus am sichersten auf den Inhalt der übrigen Stimmen geschlossen werden kann.

Verbinden sich also Rohr- und Blech-Instrumente, so würden letztere wohl am Besten zu unterst gestellt werden, wie in diesem Namensentwurfe:

Trombe,
Corni,
Timpani,
Tromboni,
Flauti,
Oboi,
Clarinetti,
Fagotti,
Contrafagotto.

Verbinden sich Saiteninstrumente mit Bläsern, so treten die erstern zu unterst, die letztern über sie. Hier scheint es nun am angemessensten, die Rohrinstrumente zu oberst und die Blechinstrumente in die Mitte —

1. *Flauti* u. s. w.
Fagotti,
2. *Trombe* u. s. w.
Timpani,
3. *Violino* 1. u. s. w.
Violoncello e Contrabasso

zu stellen; dann ist wenigstens unter den Bläsern die zweite Regel beobachtet, die erste Flöte hat in der obersten Zeile Raum für ihre oft sehr hohen Gänge und Noten, und die meist weniger beschäftigten, viel pausirenden Blechinstrumente scheiden deutlich das Streichquartett von den Rohrinstrumenten; auch die erste Violin, über der die Pauken stehen, kann mit ihren oft hohen Gängen leicht notirt werden. Doch finden sich auch Partituren, in denen diese Ordnung geändert, die Bleche obenan gestellt, die Rohrinstrumente zur zweit gesetzt sind.

In Doppel- oder mehrchörigen Gesangstücken wird wieder nach der ersten Regel jeder Chor zusammengestellt. Treten neben dem Chor Solostimmen auf, die nicht in den Systemen der

Chorstimmen Raum haben, so erhalten sie ihre Stelle über dem Chor.

Verbinden sich endlich Singstimmen mit Orchester, so ist es wünschenswerth, die Systeme der erstern zunächst der nach S. 159 wichtigsten Stimme des Orchesters, dem Kontrabasse, zu haben. Hier also wird die erste Regel aufgegeben und der Chor der Singstimmen in den Chor der Streichinstrumente hinein, unmittelbar über den Kontrabass gestellt. Eine solche Anordnung sehen wir hier —

Flauti u. s. w.
Fagotti,
Clarini u. s. w.
Timpani,
Trombono alto u. s. w.,
Gran tamburo,
Violino 1,
Violino 2,
Viola,
Canto,
Alto,
Tenore,
Basso,
Violoncello e Contrabasso,

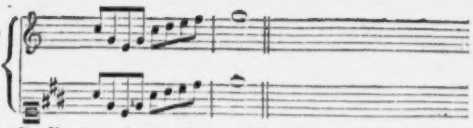
vor uns. Aeltere Partituren weichen oft darin ab, dass sie die Geigen- und Bratschensysteme zu oberst über alle Bläser setzen, um die erste Violin als wichtigste Orchesterstimme nächst dem Basse am deutlichsten herauszustellen; allein der Nachtheil, dass der wichtigste Chor des Orchesters dadurch vollends aus einander gerissen wird, scheint überwiegend zu sein.

Die Partituren der Militairmusik übergehen wir, da in ihnen noch keine eigentlichen Kunstwerke gegeben worden sind. —

Zum Partiturlesen gehört nun nächst der Kenntniss der allgemeinen Einrichtung vor allem die Fertigkeit, alle Stimmen in ihren Schlüsseln zu lesen, und die in anderm Tonfusse notirten zu transponiren, nämlich sich so vorzustellen, wie sie eigentlich ertönen sollen, z. B. die *B*-Klarinetten einen Ton tiefer, als sie notirt sind. Für den, der wenigstens in den verschiednen Schlüsseln (S. 17) geläufig lesen kann, giebt es hier manche Erleichterung. Wir setzen einige derselben hin, die sich zum Theil darauf stützen, dass die Versetzung in höhere oder tiefere Oktaven keine Schwierigkeit haben kann.

1. Die Noten der *A*-Klarinette, der *A*-Trompete und des *A*-Hornes lese man so, als wären sie im Diskantschlüssel mit drei Erhöhungszeichen gesetzt. Also diese Stelle

157 lese man so:



Hat nun die Partiturstimme einer solchen Klarinette eine Vorzeichnung von einem oder zwei Erhöhungszeichen, so muss man sich bei der Uebertragung in den Diskantschlüssel vier oder fünf Erhöhungen denken, also diese Stelle

158 sich so:

vorstellen. Hat jene eine oder zwei Erniedrigungen vorgezeichnet, so muss man bei der Uebertragung ein oder zwei Kreuze weniger setzen, z. B.

159

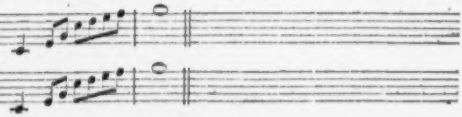
Das Uebrige begreift sich leicht, wenn man nur die Vorstellung (vergl. S. 33) festhält,

dass ein Kreuz erhöht, ein Be erniedrigt,
der Widerruf eines Kreuzes erniedrigt,
der Widerruf eines Be erhöht,

wie auch die Töne durch diese Versetzungszeichen benannt werden mögen.

2. Die Noten des tiefen *B*-Horns denke man sich im Tenorschlüssel geschrieben, mit zwei Been vorgezeichnet. Also diese Stelle

160 ist so:



zu lesen.

3. Hohe *B*-Hörner, *B*-Trompeten und *B*-Klarinetten sind eben so zu lesen, aber dann eine Oktave höher zu denken. Bei *B*-Klarinetten, die mit einem Kreuze vorgezeichnet wären, würde man nur ein Be, bei der Vorzeichnung von einem oder zwei Been würde man in der Uebertragung drei oder vier vorgezeichnete Bee annehmen müssen; Alles in ähnlicher Weise, wie wir unter 1. angedeutet.

4. *D*-Hörner stelle man sich unter dem Alt-Schlüssel, mit Vorzeichnung zweier Erhöhungen, vor;

161

D-Trompeten und *D*-Klarinetten eben so, aber eine Oktave höher, — wofern es nicht leichter ist, sie gleich einen Ton höher zu lesen.

5. *Es*-Hörner und *E*-Hörner denke man sich im *F*-Schlüssel, erstere mit drei Been, letztere mit vier Kreuzen vorgezeichnet, —

Corni in Es. Corni in E.

162

dann aber eine Oktave höher gestellt. Klarinetten in *Es*, Trompeten in *Es* und *E* sind eben so, aber zwei Oktaven höher zu lesen, — wenn nicht die einfache Versetzung um eine kleine oder grosse Terz leichter ist.

Ueberhaupt wird der Eine diese, der Andre jene Vorstellung, der Dritte das unmittelbare Transponiren leichter finden und bei einiger Uebung bald keine Erleichterung mehr nöthig sein.

Kenntniss der Harmonie, der Generalbassschrift, der Setzkunst überhaupt, — und Bekanntschaft mit der Weise des Komponisten, dessen Partituren man lesen will, erleichtern und befruchten diese Aufgabe ungemein.

Anhang.

Nach den bisherigen wichtigern Mittheilungen sei noch mit wenigen Worten

der Reibungsinstrumente

(S. 126) gedacht, auf denen der Ton durch Reibung des Schallkörpers hervorgebracht wird. Das bekannteste und sinnlich reizvollste dieser Instrumente ist

die Harmonika,

auf welcher die Töne gläsernen Glocken durch Reibung mit angefeuchteten Fingern (oder auch mittels einer Tastatur) entlockt werden.

Auch der Euphon, der Klavicylinder und ähnliche Instrumente gehören in diese Klasse.

Vierte Abtheilung.

Die Elementarformen.

Erster Abschnitt.

Die Grundlagen der Melodie.

Unter Melodie verstehen wir eine in sich selbst und rhythmisch zu einem bestimmten musikalischen Gedanken geordnete Folge einzelner Töne *). Wir haben also zunächst die Tonfolge, dann deren Rhythmus zu betrachten.

A. *Die Tonfolge.*

Woher nehmen wir nun Tonfolgen? Und wann können wir eine Tonfolge geordnet nennen? — Es giebt drei Grundstoffe oder Grundlagen für Tonfolge. Die erste ist

die diatonische Tonleiter,

auf- oder abwärts, oder beides nach einander. Denn in ihr sehen wir die Tonstufen in bestimmten Schritten nach einander folgen, und zwar in bestimmter Richtung von unten nach oben, oder von oben nach unten. Wir wissen, dass wir wenigstens (S. 68) zwei diatonische Tonleitern haben, die in Dur und die in Moll, und dass wir beide auf jeder Tonika erbauen können.

Eine zweite Grundlage geordneter Tonfolge kann die sogenannte

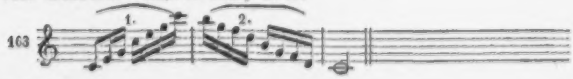
chromatische Tonleiter,

auf- oder abwärts steigend, oder beides nach einander, sein. Nur wird selten eine Melodie ganz auf sie gebaut werden; denn ihre Schritte, lauter Halbtöne, sind zu einförmig und für sich allein zu kleinlich; auch bildet die chromatische Tonleiter bekanntlich (S. 47) nicht die Grundlage einer Tonart, ist keine Grundgestalt in unserm Tonsystem.

Eine dritte Grundlage geordneter Tonfolge kann (was wir in den folgenden Abschnitten besser verstehen werden)

die Reihenfolge der Töne eines Akkordes

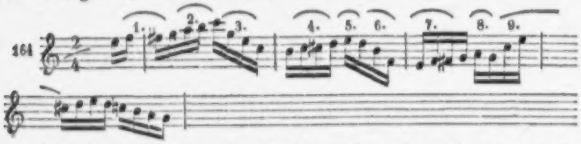
oder mehrerer Akkorde sein; z. B.



*) Ein solcher Gedanke muss, wie jeder, seine bestimmte Abgränzung haben; da er etwas Bestimmtes ausspricht, muss er auch irgendwo dies ausgesprochen haben, und da schliessen. Dieser Schluss des Gedankens oder der Melodie kann zugleich das Ende eines Tonstücks sein, oder dasselbe kann weiter gehen zu neuen Gedanken oder Melodien. Die sämtlichen Melodien, die eine Stimme im Lauf eines Tonstückes vorträgt, heissen: ihre Kantilene.

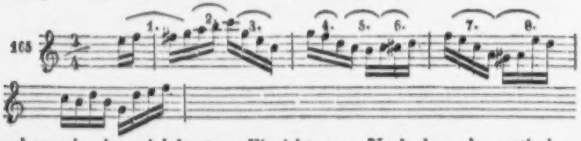
Allein eine solche Folge ist, wie man schon an der vorstehenden sieht, zu gesperrt, zu wenig eng zusammenhängend, als dass sie oft oder lange ausschliessliche Grundlage werden könnte.

Aus diesen Grundlagen entwickeln sich nun alle möglichen Tonfolgen, jedoch selten aus einer allein, meistens aus zweien oder allen abwechselnd ihren Stoff herholend. So sind schon im obigen Beispiele zweierlei Grundlagen gemischt. Die Töne des ersten Takts und die des zweiten, jedes für sich allein, gehören einer Akkordgrundlage an; der Uebergang aber vom ersten zum zweiten und vom zweiten zum dritten Takte (*c — h* und *d — c*) macht sich diatonisch. Ein solcher Wechsel der Grundlagen kann viel reicher vor sich gehen, z. B. in diesem Sätzchen:



Hier ist bei 1 chromatische, bei 2 diatonische, bei 3 akkordische oder Akkordgrundlage, und so fort.

Allein selbst bei dem reichsten Wechsel wird eine Tonfolge, wenn sie sich zu einer Melodie erheben, künstlerische Bedeutung erlangen will, in dem Wechsel selbst eine gewisse Ordnung, eine vernünftige Folge, einen künstlerischen Plan beobachten müssen. So beginnt z. B. die vorstehende chromatisch, geht diatonisch und dann akkordisch weiter, und wiederholt und bekräftigt diese Ordnung im zweiten und dritten Takte. Nur darf man nicht erwarten, dass die Ordnung immer eine so einfache und durchsichtige sein wird, wie im vorstehenden Satze. Schon hier —

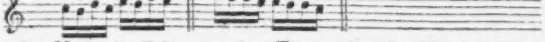


sehen wir eine viel buntere Einrichtung. Nach dem chromatischen (1) und diatonischen Bestandtheile (2) folgen zwei akkordische Tonfolgen (3 und 4) und dann erst wieder eine diatonische und chromatische (5 und 6), so dass sich vor Allem die akkordische in überwiegender Masse geltend macht. Aber dem entspricht dann wieder der dritte vorzugsweise akkordische Takt (7 und 8), so dass sich doch wieder zwei gleichartige Hälften bilden, die diatonisch und chromatisch anfangen, und akkordisch ausgehen.

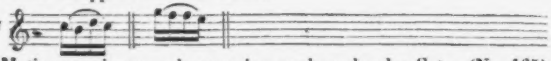
Jede Gruppe von zwei, drei, oder mehr Tönen, welche als Grundstoff zu einer Tonfolge dient, wollen wir ein

Motiv der Tonfolge

nennen. Also No. 1, 2, 3 im obigen Sätzchen wären Motive der Tonfolge; in diesen beiden Tonfolgen —

166 

wäre das Motiv die Folge zweier Töne. Aus der Wiederholung, Versetzung, Veränderung, Mischung und Verbindung von Motiven entstehen grössere Tonfolgen, und man sieht schon am Vorstehenden, dass aus demselben Motiv ganz verschiedne Sätze herausgebildet werden können. So kann man auch zwei Motive zu einem grössern vereinen; für die vorstehenden Tonfolgen z. B. hätten wir auch Gruppen von vier Tönen

167 

als Motive annehmen, oder aus dem vorhergehenden Satze (No. 165) aus No. 2 und 3 ein Motiv bilden, und mit demselben —

168

neue Tonfolgen gewinnen können.

Nächst der Grundlage und dem Motiv kommt nun endlich noch

die Richtung

der Tonfolge in Betracht. Sie kann eine durchaus steigende, durchaus fallende, oder beides abwechselnd (z. B. in No. 168), oder eine hauptsächlich steigende oder fallende — mit entgegengesetzten Nebenbewegungen (z. B. vorstehender im Ganzen fallender, im Einzelnen aber von Zeit zu Zeit wieder steigender Satz), oder eine schweifende, unentschieden hin und her gehende, z. B.

169

sein.

B. *Die Rhythmik.*

Die rhythmische Einrichtung einer Melodie muss ebenfalls eine geordnete, irgend einen bestimmten Sinn und Willen aussprechende sein. Nach den über Tonfolge gegebenen Erläuterungen können wir uns hier kürzer fassen.

---

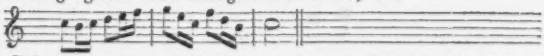
*) Eine Erinnerung an C. M. v. Weber's *C*-Konzert.

Die rhythmische Einrichtung beruht auf Geltung und Taktordnung, und geht ebenfalls, wie die melodische Einrichtung, darauf hin, ein in sich einheitsvoll und vernünftig zusammenhängendes Ganze zu bilden. Sie geht bei ihren Bildungen von einem oder mehrern Grundgebilden, einem

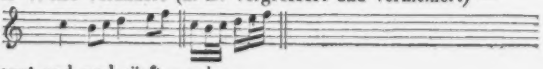
rhythmischen Motiv

(oder mehrern) aus, und bildet durch gleichmässige oder ähnliche Wiederholung, Fortführung, Abwechselung mit andern — alles dies nach den Gesetzen des Ebenmaasses, der Anmuth u. s. w. und nach dem Inhalt und Zweck jedes besondern Kunstwerkes — grössere rhythmische Gestaltungen. In solcher Weise ist sie die äusserlich regelnde Begleiterin des Tonwesens, von der kleinsten melodischen Bildung bis hinauf in die grössten, umfassendsten Kunstformen.

Hier ist zunächst vom rhythmischen Motiv eine erläuternde Anschauung zu geben. In den zunächst vorstehenden Sätzen z. B. ist die Folge gleich- und kurzgeltender Töne, hier —

170 

eine Folge von einem Achtel und zwei Sechszehnteln das rhythmische Motiv. Auch die rhythmischen Motive können in mannigfacher Weise verändert (z. B. vergrössert und verkleinert) —

171 

getrennt und verknüpft werden.

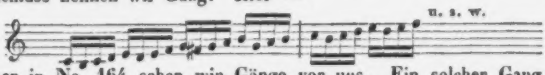
Zweiter Abschnitt.

Die Grundformen.

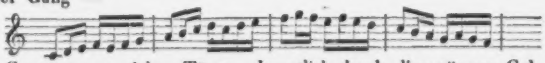
Alle Melodien nun können auf drei Grundformen zurückgeführt werden, die wir Gang, Satz, Periode nennen wollen.

1. *Der Gang.*

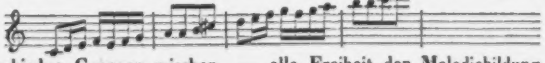
Jede melodisch organisirte Tonfolge ohne in sich befriedigenden Abschluss nennen wir Gang. Hier —

172 

ferner in No. 164 sehen wir Gänge vor uns. Ein solcher Gang kann aus bestimmt geschiednen Gruppen bestehen, z. B. No. 165 aus Gruppen von vier, No. 168 aus Gruppen von sechs Tönen, dieser Gang —

173 

aus Gruppen von sieben Tönen, kenntlich durch die grössere Geltung jedes Anfangstones, — es können sich, wie in No. 173 und hier,

174 

verschiedne Gruppen mischen, — alle Freiheit der Melodiebildung findet hier statt.

Ein Gang aus schnell folgenden, ganz oder meist gleichen Noten heisst

Passage,

besonders, wenn er grössere Länge hat. Eine Passage, die auf diatonischer oder chromatischer Grundlage beruht, heisst

Laufer,

besonders wenn sie von grösserer Ausdehnung ist (wenigstens eine Oktave durchläuft) und sich ganz oder vorherrschend an die Stufenfolge in einer Richtung bindet. Ist ihre Ausführung mit besonderer technischer Schwierigkeit verbunden, ist sie bestimmt, das Geschick und die Kühnheit des Ausübenden glänzend zu zeigen, so wird sie

Bravourpassage

genannt.

2. *Der Satz.*

Eine Melodie, die sich als ein Ganzes durch bestimmten Anfang und Schluss abrundet, heisst Satz.

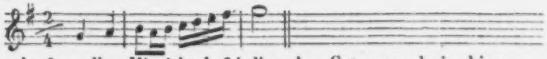
Wodurch wird nun eine solche Abschliessung erlangt?

In tonischer Hinsicht zunächst dadurch, dass die Melodie von einem allgemein wesentlichen Ton ausgeht und mit einem solchen schliesst; in rhythmischer Hinsicht dadurch, dass sie mit einem Haupttheile oder doch gewesenen Haupttheile anhebt, und besonders mit einem solchen schliesst. Desshalb eben sind die vorstehenden Tonfolgen (No. 172 bis 174 u. a.) nur Gänge und nicht Sätze, weil ihnen dieser entscheidende rhythmisch-tonische Abschluss fehlt.

Welches sind aber tonisch wesentliche Töne? —

Wir können fürerst nur einen angeben: die Tonika; aus der Harmonie- und Modulationslehre werden wir später erfahren, dass auch die andern zur tonischen Harmonie gehörigen Töne (Terz und Quinte der Tonika), wenn sie als Bestandtheile dieser Harmonie erscheinen, als wesentliche zu einem Satzschlusse geeignete Töne anzusehen sind; dass ferner ein Satz in einer andern Tonart schliessen kann, als er begonnen hat, in welchem Falle die Tonika der neuen Tonart und ihre Harmonie als Schlusstöne gelten können; dass endlich auch die Dominante und die Töne ihrer Harmonie Schlusstöne eines Satzes werden können.

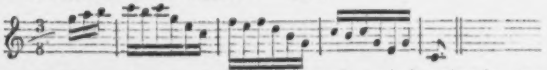
Um auf den wichtigsten Schlusston, die Tonika zurückzukommen, so sehen wir hier

175 

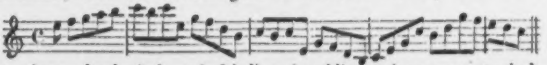
einen in formeller Hinsicht befriedigenden Satz von drei, hier

176

einen eben solchen von vier Takten. Aber schliesst der letztere nicht rhythmisch unbefriedigend? Nein; sein letzter Ton ist ein gewesener Haupttheil, und überdem nur der Nachklang des wirklichen Schlusstons in der Oktave. — Hier

177 

sehen wir einen zwar im Auftakt und auch tonisch unbestimmter anhebenden, aber doch befriedigend schliessenden Satz; und hier

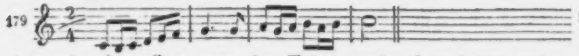
178 

sogar einen rhythmisch unbefriedigend schliessenden; nur tonisch empfinden, oder errathen wir den Schluss. Eine solche Unbe-

stimmtheit ist nicht etwa für einen absoluten Fehler zu achten; sie kann besondern Zwecken und Ideen eben die entsprechendste sein.

Jeder Satz, wie jede Melodie, besteht aus geordneten Motiven, die sich einander entweder ununterbrochen anschliessen, oder auch Absätze bilden. Hier

179



sehen wir einen Satz von vier Takten, der in seinem zweiten Takte einen rhythmisch wohl bezeichneten Absatz macht. Wir wollen dergleichen Abtheilungen

Abschnitt

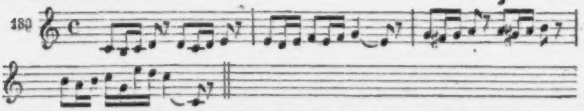
nennen.

Ein Abschnitt kann wiederum in kleinere geschiedne Theile zerfallen, die wir

Klauseln

nennen wollen. Hier z. B.

180



sehen wir einen Satz in zwei Abschnitte (erster und zweiter, — dritter und vierter Takt), und jeden Abschnitt in Klauseln von verschiedner Grösse zerfallen, zuerst in zwei Klauseln von je zwei Vierteln (die Pause zugerechnet), dann in eine Klausel von vier Vierteln.

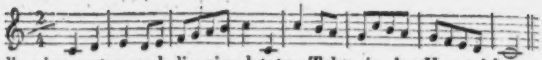
3. *Die Periode.*

Ein aus Satz und Gegensatz bestehender grösserer Musiksatz heisst Periode.

Die Periode fasst also zwei kleinere, mehr oder weniger abgeschlossene Ganze zu einem grössern Ganzen zusammen. Dies kann nur dadurch regelmässig geschehen, dass der zweite Satz ähnlichen Inhalt mit dem ersten, oder einen von diesem abgeleiteten hat. In folgenden Abschnitten werden wir noch neue Bindemittel für Sätze zu einer Periode kennen lernen.

Wodurch aber bleiben die zu einem grössern Ganzen verbundnen Sätze unterschieden? Denn ohnedem würde die Periode ja nichts als ein grösserer Satz, oder auch der in No. 175 aufgewiesene Satz eine Periode sein.

Hier haben wir vorerst nur Ein Hauptmittel der Unterscheidung: die Richtung der Tonfolge. Steigt der erste Satz, so fällt der zweite; so hier —

181 

wo die vier ersten und die vier letzten Takte in der Hauptrichtung einander entgegen stehen und dadurch sich unterscheiden. Umgekehrt: fällt der erste, so steigt der zweite Satz.

Wir wollen den ersten Satz

Vordersatz

und den zweiten oder Gegensatz

Nachsatz

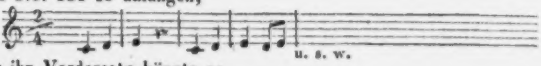
nennen.

Geht nun wohl der musikalische Periodenbau über die Gränze der Periode hinaus? Er kann es. Er kann

drei Sätze

verbinden. Allein man sieht sogleich, dass dann der bestimmte Gegensatz fehlt, die drei Sätze werden, wenn sie auch noch so lang sind, immer eher als lange Abschnitte eines ausgedehnten Satzes erscheinen.

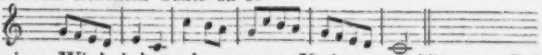
In einer andern Weise aber kann sich die Periode innerhalb vergrössern, durch mehr oder weniger genaue Wiederholungen, die sie ihrem eigentlichen Schluss, oder dem Vordersatz anhängt, oder auch ihrem eigentlichen Anfange vorausschickt. So könnte die Periode No. 181 so anfangen,

182 

oder ihr Vordersatz könnte so,

183

mit einer Wiederholung der letzten Töne; — oder das Ganze könnte vom siebenten Takte an so

184 

mit einer Wiederholung des ganzen Nachsatzes schliessen. Bei allen dergleichen

Anhängen

und

Einschiebseln

ist es im Allgemeinen rathsam und darum gewöhnlich, das Ebenmaass zwischen Vorder- und Nachsatz durch (ungefähr) gleiche Länge und (ziemlich) gleiche Abschnitte zu erhalten. Wo dies aber auch, aus tiefern Gründen, nicht geschehen ist, wird man doch bei einiger Uebung nach den obigen Andeutungen die verschiedenen Formen in vorhandnen Tonstücken leicht erkennen und unterscheiden lernen; und nur hierauf kann es uns in der allgemeinen Musiklehre ankommen. Das Nähere gehört der Kompositionslehre und Musikwissenschaft an.

Dritter Abschnitt.

Grössere rhythmische Anordnung.

Wir haben schon S. 96 und jetzt wieder bemerken können, dass es hauptsächlich der Rhythmus ist, der unsern Tonsätzen Ordnung, Fasslichkeit, Deutlichkeit — und damit erst sichere, bestimmtere Wirkung verleiht. Der Rhythmus war es, der die unübersichtlichen Notenreihen ausmaass und dadurch ordnete, der ungleiche und gleiche Noten durch Zusammenstellung als Taktglieder und Takttheile in Takte, Gänge, Sätze und Perioden in geordnete und übersichtliche Verbindung brachte, und durch Accentuirung uns überall seine Eintheilungen, seine Unterschiede von Haupt- und Nebensache einprägte. Wie weit das Tonwesen ihm hierin beistand, ist theils (S. 170) gesagt, wird theils späterhin noch gezeigt werden.

Nun wissen wir aber schon aus täglicher Erfahrung (und die fünfte Abtheilung wird uns näher davon unterrichten), dass es viel grössere Tonstücke giebt, als die Perioden, die wir hier betrachtet haben, Tonstücke, die aus mehrern oder vielen Perioden, Sätzen und Gängen zusammengesetzt sind. Was erhält nun hier die Ordnung? — Zunächst wieder der Rhythmus, dann — oder neben ihm, wie wir später in der Beschreibung der Kunstformen erfahren werden —, die Anordnung der Modulation und der verschiednen Hauptsätze des Tonstückes.

Für die Auffassung und Darstellung eines Tonstückes ist es uns höchst förderlich, seine ganze Einrichtung und Ordnung klar zu erkennen. Wir dürfen also bei der bisherigen Entwickelung nicht stehen bleiben, sondern müssen die rhythmische Einrichtung auch in die grössern Verhältnisse hinein verfolgen. Dies kann am füglichsten hier geschehen.

Was war das nächste Ziel des Rhythmus? — Gleichmässigkeit. Und dann? — Mannigfaltigkeit, mit Gleichmaass verbunden. So begann die rhythmische Ordnung mit Noten gleicher Geltung, und ging von da zu Noten des allermannigfaltigsten Werthes über, die sich aber sehr leicht zu einander (als halbe, Viertel, Drittel u. s. w.) in Verhältniss setzten. Sie begann mit zweitheiliger Ordnung, entwickelte aber von da aus zahlreiche Taktarten. Die Takte eines Tonsatzes hatten gleiche Länge, aber sie konnten mit Noten und Pausen von der mannigfaltigsten Art angefüllt

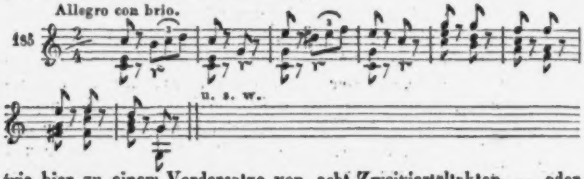
werden, die alle wieder unter eine gleiche Anzahl von Takttheilen gleicher Länge begriffen und auf ein allgemeines Gleichmaass gebracht wurden.

So arbeitet nun der Rhythmus weiter auf sein gedoppeltes und doch einheitvolles Ziel hin.

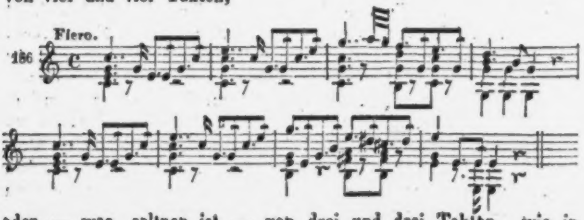
Es verbinden sich einen ganzen Tonsatz hindurch gleiche Klauseln zu einem

gleichförmigen Rhythmus,

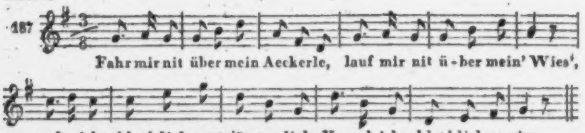
z. B. von zwei und zwei Takten *),



wie hier zu einem Vordersatze von acht Zweivierteltakten, — oder von vier und vier Takten,



oder — was seltner ist — von drei und drei Takten, wie in diesem —



von Gottfried Weber mitgetheilten Volksliede. Dass auch Rhythmen von sechs und sechs, ja von fünf und fünf Takten denkbar sind, — oder gar von sieben und sieben Takten u. s. w., bemerkt jeder leicht. Allein je breiter die einzelnen Rhythmen werden, de-

*) Diese und die meisten andern Beispiele sind der Raumersparniss wegen zu hoch und zu tonarm gesetzt, als dass sie die bei rechter Ausführung ihnen erreichbare Wirkung thun könnten.

sto mehr verlieren sie und das Ganze an Fasslichkeit und Beweglichkeit.

Nun sind aber bekanntlich die viertheiligen, sechstheiligen u. s. w. rhythmischen Ordnungen nichts anders, als Zusammenziehungen der einfachen zwei- und dreitheiligen Ordnungen. So können wir gar wohl den Vierviertelsatz No. 186 durch blose Halbirung seiner Takte oder allenfalls durch einige Aenderungen, z. B.

188

in einen Zweiviertelsatz von sechszehn Takten auflösen, und umgekehrt den Zweiviertelsatz No. 188 in einen Vierviertelsatz, oder den obigen Dreiachtelsatz in einen Neunachtelsatz zusammenziehen.

Hieraus ist klar, dass man nicht blos gleiche Rhythmen, sondern auch

gleichartige Rhythmen

mit einander zusammenstellen kann. Es kann z. B. auf zwei Abschnitte von je zwei Takten einer von vier Takten, oder umgekehrt folgen, und dies kann in der mannigfachsten Weise ausgebeutet werden. Da Notenbeispiele zuviel Raum wegnehmen, so geben wir nur eins,

Allegro assai.

189

das uns folgende rhythmische Grössen vorstellt:

1, 1 Takt, — 2, 2 Takte, — 1, 1 Takt, — 2 Takte, —
1, 1 Takt, — 1, 1 Takt.

Ziehen wir die Glieder von je einem Takte zusammen, so haben wir lauter gleiche Abschnitte,

2 — 2, 2 — 2 — 2 — 2 — 2 Takte,

die eben so fasslich und übersichtlich sind, wie Takte mit Taktheilen und Taktgliedern. Aehnlicher Kombinationen kann es gar viele geben; der aufmerksame Beobachter findet deren leicht in grössern und reicher ausgeführten Tonstücken. Vorherrschend ist allerdings die Zweizahl als die einfachste Theilzahl, z. B. Rhythmen von 1, 1 und 2, — oder 2, 2 und 4, — oder 4, 4 und 8 Takten; seltner herrscht durch ganze Tonstücke die Dreizahl, z. B. 3, 3 und 6*), oder gar die Fünfzahl, wie wir schon bei den gleichförmigen Rhythmen gefunden haben. Wohl aber finden sich in grössern Kompositionen nach einer Reihe zwei- oder viertaktiger Rhythmen bisweilen zwei oder mehr Abschnitte von je drei, sechs, oder fünf Takten, z. B. in solcher Weise:

4, 4, — 4, 4, — 3, 3, — 6, — 4, 4, — u. s. w.
5, — 5,

die nur desshalb ordnungsgemäss erscheinen, weil wieder ihrer zwei oder drei auftreten, die man gegen einander abwägen kann. — Wir würden solche Rhythmen

symmetrische Rhythmen

nennen.

Endlich können bei grössern Tonstücken, — besonders leidenschaftlichen, heftigen Sinnes, — gar wohl auch einzelne Abschnitte auftreten, die grösser oder kleiner sind, als alle übrigen vor oder nach ihnen, z. B. ein fünftaktiger Abschnitt unter lauter Abschnitten von zwei und vier Takten. Einen solchen Bau müsste man einen

unregelmässigen Rhythmus

nennen. Es soll aber damit nicht ein Tadel ausgesprochen werden, sondern eben nur das Beiseitsetzen der ordnenden Regel; am rechten Orte, z. B. für leidenschaftlichen Ausdruck, kann ein unregelmässiger Rhythmus eben der einzig rechte sein.

Wie wir nun aus einzelnen Takten Abschnitte zusammengesetzt haben, so können aus zwei und zwei, drei und drei Abschnitten u. s. w. grössere Abtheilungen sich bilden. Theilen wir z. B. No. 180 in Zweivierteltakte, so würden folgende rhythmische Grundabschnitte

1, 1, 2 Takte, 1, 1, 2 Takte

hervortreten, dann würde sich aus den zweimal einen Takten Abschnitte von zwei Takten und aus vier und vier Takten wieder grössere Abtheilungen herausfühlen lassen, so dass der ganze Satz folgende Rhythmik hätte:

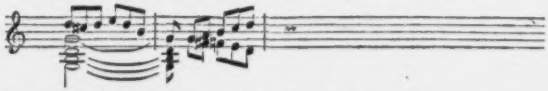
---

*) In Beethovens neunter Symphonie herrscht die Dreizahl in einem ganzen Theile des Scherzo.

Die bisher betrachteten Sätze haben uns sehr leicht und deutlich unterscheidbare Abschnitte gezeigt; bald waren es Pausen, die die Gränzen der Abschnitte (Einschnitte genannt) bezeichneten, — so in No. 188 und 189; bald waren es stärker oder länger betonte Haupttheile, die uns den Einschnitt fühlbar machten, — so in No. 192. Allein nicht immer liegen die Gränzpunkte so deutlich vor Augen.

Bisweilen werden die einzelnen Abschnitte und Sätze durch Uebergänge oder Zwischensätzchen verbunden. Ein solcher zeigt sich im letzten Takte von No. 188. Der Satz selbst schliesst auf dem ersten Viertel dieses Taktes; aber die Unterstimme leitet mit einem Zwischensatze zum folgenden Satze ein, dessen Anfang aus No. 186 zu ersehen ist. Der Uebergang hätte sich auch stärker bilden können, z. B. in dieser Weise,

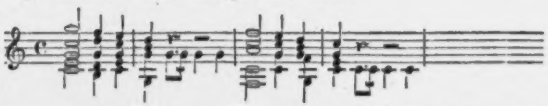
190



mit Ober- und Unterstimme, oder allen Stimmen insgesammt.

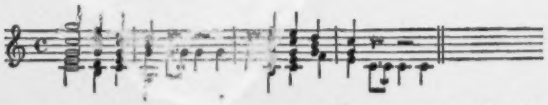
Bisweilen verbirgt sich der Anfang des Satzes durch einen zu späten, oder zu frühen Anfang. Hier z. B.

191

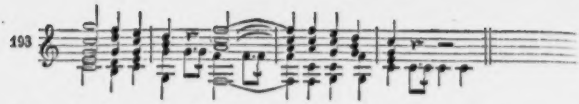


sehen wir zwei Sätze von je zwei Takten, durch eine Stimme verknüpft, in allem Uebrigen aber ganz deutlich geschieden; wir erkennen den Einschnitt des zweiten schon an der Aehnlichkeit, die er mit dem ersten hat. Hier

192

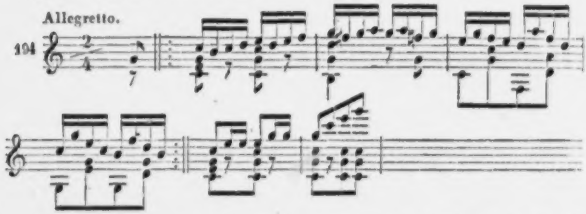


sehen wir denselben Satz mit unwesentlicher Aenderung in der Harmonie; aber der zweite Abschnitt tritt später, — nach dem Vorbilde des ersten zu spät, und mit verkürztem Anfang ein. Hier endlich



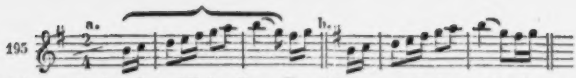
sehen wir denselben Satz; aber sein zweiter Abschnitt erscheint einen halben Takt zu früh, mit längerm und wiederholtem Anfange. Demungeachtet macht sich sein Anfang und die Ordnung, die in der Grundlage des Ganzen (No. 191) waltet, auch in dieser und allen Abweichungen fühlbar.

Endlich verschränkt sich wohl auch der Schluss eines Abschnittes oder Satzes mit dem Anfang eines andern, oder dem Wiederanfang des ersten in der Art, dass der Schlusston des einen schon wieder der Anfangston des andern wird. Als Beispiel dieser möglichst eng gehaltne Satz.



Der Schluss des vierten Taktes will nach *c* gehen, und würde da mit einer Dreiachtelnote schliessen. Aber dieses *c* wird sogleich wieder der Anfang der Wiederholung, die man hier (in Bezug auf rhythmische Einrichtung) als einen zweiten Satz rechnen muss; und noch einmal — nach dem Wiederholungszeichen — dient dasselbe *c* zum Schlusse des vorigen zweiten Satzes (nämlich der Wiederholung) und zugleich als Anfang eines ganz neuen dritten, der oben nur zwei Takte weit niedergeschrieben ist. —

Aeusserliche Kennzeichen für diese grössern rhythmischen Abschnitte giebt es nicht, oder wenigstens keine genügenden. Bisweilen werden grössere Abschnitte, grössere Theile des Ganzen durch Schlussstriche (mit oder ohne Wiederholungszeichen) oder das dazwischen tretende „*al fine*“ bezeichnet. Bisweilen — wenn mit gefahnten Noten (Achteln, Sechszehnteln u. s. w.) geschlossen und wieder angefangen wird, ist der Anfang des zweiten Abschnittes daran ersichtlich, dass man die sonst durch Geltungsstriche zu verbindenden Schluss- und Anfangsnoten getrennt schreibt, z. B. so, wie bei a,



nicht, wie bei b. Allein diese Bezeichnungen finden nicht immer statt, und sind niemals für die ganze rhythmische Einrichtung eines ganzen Tonstückes ausreichend.

Nächst der Kenntniss der Rhythmik — wenigstens so weit sie hier mitgetheilt ist, und der Harmonik und Konstruktion, wovon Einiges weiterhin zu sagen sein wird, das Befriedigendere jedoch nur in der Kompositionslehre zu lernen ist, — muss der aufmerksame Schüler seinen eignen Sinn mit Ueberlegung zu Rathe ziehen, und wird dann schon in den meisten Fällen sich zurecht finden.

Vierter Abschnitt.

Besondre melodische Manieren.

Zuletzt haben wir noch von einigen melodischen Figuren zu reden, und ihre eigenthümliche Bezeichnung mitzutheilen.

1. *Der Vorschlag.*

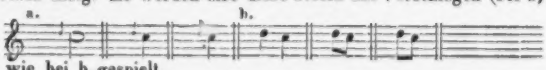
Unter Vorschlag *) versteht man einen gleichsam zufällig oder beiläufig einem Melodietone vorangeschickten, mit kleinerer Schrift notirten Ton.

Man hat zweierlei Vorschläge zu unterscheiden, lange und kurze.

Der lange Vorschlag

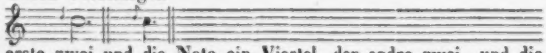
wird der Geltung nach eben so gross, oder halb so gross geschrieben, als die Note, vor der er steht. Vor einer Viertelnote wird er also wie ein Viertel oder Achtel, vor einer Achtelnote wie ein Achtel oder Sechszehntel geschrieben.

Ein solcher Vorschlag gilt jederzeit die Hälfte der Note, vor der er steht; folglich bleibt der Hauptnote nur die Hälfte ihres Werthes übrig. Es werden also diese Noten mit Vorschlägen (bei a)

196 

so, wie bei b gespielt.

Tritt ein langer Vorschlag vor eine durch einen Punkt vergrösserte Note, so nimmt er den ganzen Werth der Note an, und dem Haupttone bleibt der Werth des Punktes. So gilt von diesen Vorschlägen

197 

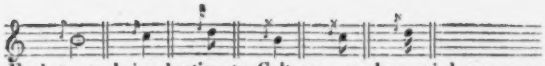
der erste zwei und die Note ein Viertel, der andre zwei, und die Note selbst ein Achtel.

Der kurze Vorschlag

wird kürzer geschrieben, als der lange, z. B. vor einem Viertel wie ein Sechszehntel, vor einem Achtel wie ein Zweiunddreissigstel, oder man schreibt ihn ohne alle Rücksicht auf den Werth der Note, vor der er steht, wie ein Achtel oder Sechszehntel mit durchstrichener Fahne.

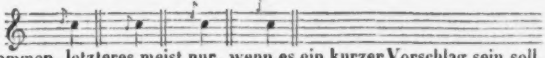
---

*) Man gebraucht auch die fremde Benennung Appoggiatur, die aber mancherlei Nebenbedeutungen hat.

198 

Er hat gar keine bestimmte Geltung, sondern wird nur ganz kurz vor dem Hauptton angegeben; sein unbestimmter Werth geht also von der voranstehenden Note ab.

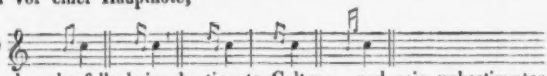
Gewöhnlich wird zum Vorschlag der nächste über oder unter der Hauptnote stehende Ton, bisweilen auch ein entfernterer, z. B.

199 

genommen, letzteres meist nur, wenn es ein kurzer Vorschlag sein soll.

2. *Der Doppelvorschlag.*

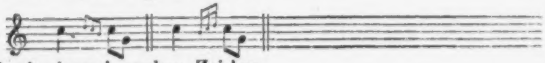
Er ist eine Vereinigung zweier kurzer Vorschlagsnoten vor einer Hauptnote,

200 

hat also ebenfalls keine bestimmte Geltung, und sein unbestimmter Werth geht von der vorangehenden Note ab.

3. *Der Doppelschlag.*

Er ist ein Doppelvorschlag, aus dem nächsten obern und untern Tone und dem dazwischen gestellten Haupttone bestehend, und wird bald in Noten geschrieben,

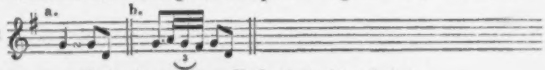
201 

bald mit einem besondern Zeichen

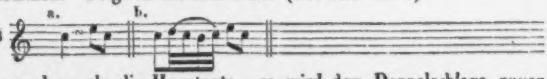
∾

angedeutet.

Steht dieses Zeichen nach der Hauptnote, wie bei a, so wird der Doppelschlag vor dem taktmässigen Eintritte des nächsten Tones, also während der Geltung der Hauptnote ungefähr so, wie bei b —

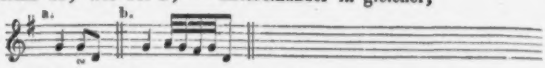
202 

genommen. Folgt in solchem Falle (wie hier bei a)

203 

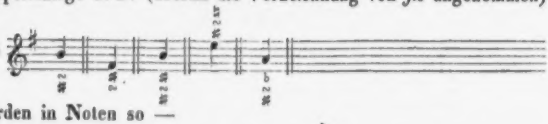
eine andre, als die Hauptnote, so wird dem Doppelschlage zuvor noch die Hauptnote beigesellt, so dass er nun aus vier Tönen (b) besteht. Befindet sich aber das Zeichen über (oder unter) der Hauptnote, so nimmt der erste Ton des Doppelschlags deren Stelle

im Takte ein, und die übrigen Töne nebst dem Haupttone folgen ungefähr so, wie bei b, — untereinander in gleicher,

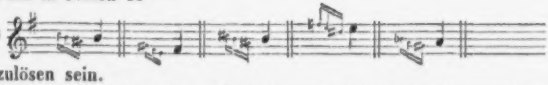
204 

in der Taktberechnung aber unbestimmter Geltung nach.

Bei der Ausführung des Doppelschlags nimmt man Ober- und Unterton, wie sie nach der Vorzeichnung heissen müssen, z. B. in den vorstehenden Fällen No. 202 und 204 nicht *f*, sondern *fis*, weil letzteres vorgezeichnet ist. Soll einer oder der andre Doppelschlagston, oder beide erhöht oder erniedrigt werden, so setzt man die erfoderlichen Zeichen über oder unter das Zeichen des Doppelschlags, wo der zu verändernde Ton in Noten stehen würde. Diese Doppelschläge z. B. (überall die Vorzeichnung von *fis* angenommen)

205 

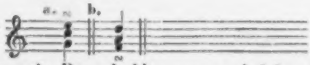
würden in Noten so —

206 

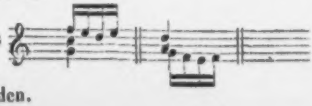
aufzulösen sein.

In dem Beispiele No. 201 haben wir schon beiläufig gesehen, dass Doppelschläge von der obern oder untern Note anfangen können, dass es Doppelschläge von oben und von unten giebt. Dieser Unterschied kann bei dem Doppelschlagszeichen nicht berücksichtigt, es kann aus dem Zeichen nicht abgenommen werden, ob es einen Doppelschlag von oben, oder von unten andeuten solle. Die Wahl ist also dem Ausübenden überlassen, wenn man nicht den Doppelschlag in Noten aufzeichnet.

Stehen übrigens auf einem Liniensysteme mehrere Noten übereinander, so bezieht sich ein darüber gesetztes Doppelschlagszeichen nur auf die oberste, ein darunter gesetztes nur auf die unterste Note. Hier z. B.

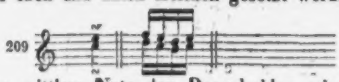
207 

soll bei a nur ein Doppelschlag zu *e*, bei b nur einer zu *f* gemacht, mithin so

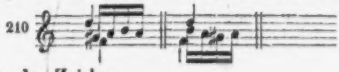
208 

gespielt werden.

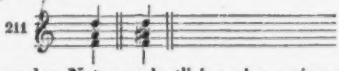
Soll die obere und untere Note einen Doppelschlag erhalten, so müssen oben und unten Zeichen gesetzt werden;

209 

sollte eine mittlere Note den Doppelschlag erhalten, die äussern aber nicht, so würde man dies am deutlichsten mit Noten

210 

schreiben; das Zeichen

211 

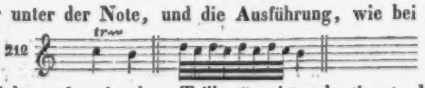
ist zwischen den Noten undeutlich und verwirrend.

4. *Der Triller.*

Der Triller ist die mehrmalige, schnelle und gleichmässige Wiederholung eines Vorschlags von oben mit dem Haupttone. Sein Zeichen ist ein

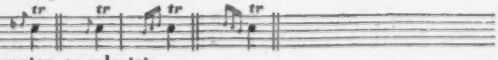
tr. oder *tr*

über oder unter der Note, und die Ausführung, wie bei b,

212 

Die Geltung der einzelnen Trillertöne ist unbestimmt, der ganze Triller aber muss so lange dauern, als der Werth der Note, zu der er vorgezeichnet ist, erfodert.

Will man zur Hülfsnote eines Trillers die obere Stufe nicht, wie sie in der Vorzeichnung liegt, sondern erhöht oder erniedrigt, — oder dafür die untere Stufe, — oder zum ersten Male die untere, dann aber die obere Stufe, — oder umgekehrt haben: so wird dies alles, wie hier

213 

durch Vornoten angedeutet.

Um den Triller zierlicher abzurunden, endet man ihn mit einem Doppelschlage, der an diesem Orte

N a c h s c h l a g

heisst. Der obige Triller hätte also eigentlich so

214

geschlossen werden sollen.

Ein sehr kurzer Triller ohne Nachschlag (oder auch die blose Angabe von Hauptton, Vorschlag und Hauptton) wird

Pralltriller

(oder im Falle der kürzesten Ausführung)

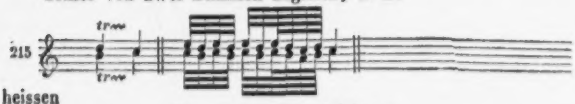
Mordent (Beisser)

genannt, und so —

oder

über oder unter der Note bezeichnet.

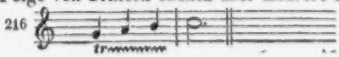
Triller von zwei Stimmen zugleich, z. B.



heissen

Doppeltriller.

Eine Folge von Trillern endlich über mehrere Töne nach einander



heisst

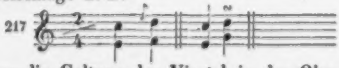
Trillerkette.

Alle diese und ähnliche melodische Formen werden unter dem Namen

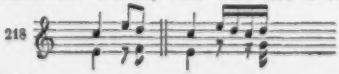
Verzierungen

begriffen, weil sie oft nur ein willkührlicher Zusatz des Komponisten oder Ausübenden zu dem sonstigen, für wesentlich geachteten Inhalte der Komposition sind.

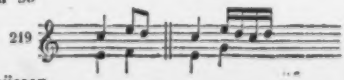
Um einem bei Anfängern sich leicht einschleichenden Versehen zu begegnen, merken wir noch ausdrücklich an (was sich in Grunde von selbst versteht), dass alle Verzierungen auch in der Takteintheilung nur für diejenige Tonreihe gelten, in der sie vorommen, die andern Tonreihen oder Stimmen aber ohne Rücksicht auf jene nach den gewöhnlichen Taktregeln eingetheilt werden. Dise Vor- und Doppelschläge z. B.



werden nur die Geltung der Viertel in der Oberstimme, nicht der in der Unterstimme ändern; man wird also **nicht** so:



sondern so



spielen müssen.

Fünfter Abschnitt.

Einleitung in die Harmonie.

Wir wissen, dass in Tonstücken sich oft zwei, drei, vier und mehr Tonreihen, Stimmen genannt, zu gleichzeitiger Wirkung verbinden, und die Tonstücke hiernach (S. 5) zwei-, drei-, vier-, mehr- oder vielstimmig genannt werden. Die höchste solcher Stimmen heisst

Oberstimme,

die tiefste

Unterstimme,

alle dazwischenliegenden heissen

Mittelstimmen.

Hauptsächlich sind vier Stimmklassen zu unterscheiden:

Diskant (die höchste Stimme),
Alt,
Tenor,
Bass (die tiefste Stimme),

die zunächst (S. 131) als die Hauptarten der Singstimmen uns bekannt geworden sind.

Wenn zwei oder mehr Tonreihen gleichzeitig neben einander fortgehen sollen, so treffen Töne aus der einen Tonreihe mit Tönen aus der andern zusammen, treten also in ein Verhältniss zu einander, und dies soll ein verträgliches, das heisst: ein vernünftiges und kunstgemässes sein.

Dieses Verhältniss gleichzeitiger Töne verschiedner Stimmen zu einander wird (S. 5) Harmonie genannt. Wir müssen untersuchen, wie zwei, drei oder mehr Töne in ein solches harmonisches Verhältniss treten, sich zu einem solchen zusammenstellen.

Alle harmonische Verbindung geschieht von Haus' aus terzenweis. — Warum dies und alles Folgende sich so verhalte, gehört nicht hierher, sondern in die Musikwissenschaft und Kompositionslehre.

Die terzenweise Verbindung besteht darin, dass zu einem tiefsten Ton eine Terz höher ein zweiter, eine zweite Terz höher ein dritter, und eben so ein vierter, fünfter Ton genommen wird.

Eine terzenweise Verbindung von drei, vier, fünf Tönen heisst

Akkord.

Der Ton, auf dem ein Akkord errichtet, gegründet wird, heisst sein

Grundton,

und umgekehrt nennt man wohl einen Akkord nach seinem Grundtone, z. B. den Akkord von *C*, *D* u. s. w. — Alle übrigen Töne im Akkorde werden von dem Grundtone aus gezählt; der zweite (nächste zum Grundtone) heisst also

die Terz,

der dritte (eine Terz höher als die Terz, und auf der fünften Stufe vom Grundtone)

die Quinte,

der vierte (eine Terz höher als die Quinte, und auf der siebenten Stufe vom Grundtone)

die Septime,

der fünfte (eine Terz höher als die Septime, und auf der neunten Stufe vom Grundtone)

die None

des Akkordes oder des Grundtones.

Ein Akkord von drei Tönen heisst

Dreiklang.

Ein Akkord von vier Tönen heisst — nach dem vierten Tone, der die Septime des Grundtones ist und durch den er sich von einem Dreiklang unterscheidet,

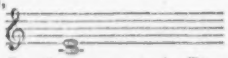
Septimen-Akkord,

ein Akkord von fünf Tönen, nach dem zutretenden fünften Tone, durch den er sich von einem Septimen-Akkorde unterscheidet,

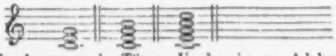
Nonenakkord*).

---

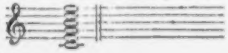
*) Giebt es nicht Akkorde von mehr als fünf Tönen? — Einige Theoretiker haben deren gebildet. Sie sagen: es gäbe Akkorde von zwei Tönen, Zweiklänge zu nennen,

220 

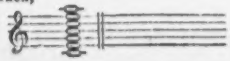
von drei Tönen, — Dreiklänge, von vier Tönen, — Vierklänge oder Septimen-Akkorde, von fünf Tönen, — Nonen-Akkorde genannt (sie weisen dieselben so

221 

auf) — ferner Akkorde von sechs Tönen, Undezimen-Akkorde, —

222 

und von sieben Tönen,

223 

Wenn wir also nochmals fragen, wie zwei oder mehr Töne zu einander in ein harmonisches Verhältniss treten können, so wissen wir:

zunächst dadurch, dass sie mit einander einen Akkord bilden.

Welche Töne dies können, wie sie sich im Akkorde zu verhalten haben, muss nun genauer betrachtet werden. Bis jetzt wissen wir wohl, dass zu einem Grundtone Terz, Quinte u. s. w. kommen kann, aber nicht was für eine Terz, Quinte u. s. w.; denn die Intervallnamen lassen die Grösse des Intervalls (S. 38) unbestimmt.

Nachdem wir das Akkordwesen betrachtet haben, werden sich noch andre Formen harmonischer Verbindung finden. Dies alles muss abgesondert in einzelnen Abschnitten zur Sprache kommen.

Uebrigens ist es nicht die Aufgabe der allgemeinen Musiklehre, alle diese Gestalten vollständig aufzuführen (wenn das überhaupt möglich wäre), sondern, in die Grundformen und Hauptrichtungen einzuweisen. Das Weitere gehört der Kompositionslehre an*).

Terzdezimen-Akkord'e genannt. Mehr Akkorde könne es nicht geben; denn die nächste Terz — der achte Ton — sei nichts, als die zweite Oktave des Grundtons, also kein neuer Ton.

Allein sie müssen selbst zugestehen, dass ihr Undezimen- und Terzdezimen-Akkord, — wie sie ihn angeben, — niemals gebraucht worden sei, auch nicht (wir würden sagen: wahrscheinlich nicht; — vergl. dabei des Verf. Kompositionslehre Th. I. S. 236) gebraucht werden könne, ausser — wenn man durch Weglassung mehrerer Töne etwas ganz Andres daraus gemacht habe. Kurz, es sind diese Akkorde blose mechanische Machwerke, methodische Hülfsmittel, die mit der Wirklichkeit der Kunst, mit dem wahren System der Tonentfaltung im Widerspruch und für die Erlernung der Harmonie (zu der man sie erfunden) nur erschwerend und verwirrend erscheinen. Auch die Zweiklänge sind ein rein mechanisches Machwerk; der uns von der Natur übergebne, der erste vernunftgemäss wahre Akkord ist ein Dreiklang, und zwar der grosse. Das Nähere hierüber in der Kompositionslehre und Musikwissenschaft.

*) Auch die Akkorde hat man, wie die Intervalle (S. 42), in konsonirende und dissonirende getheilt; konsonirend nannte man den grossen und kleinen Dreiklang mit ihren Umkehrungen (wir werden sie im Folgenden kennen lernen), dissonirend alle übrigen Akkorde. Auch hier müssen wir die Begriffe von konsonirend und dissonirend aus den früher angeführten Gründen, und die ganze Unterscheidung als müssig und unnütz zurückweisen.

Sechster Abschnitt.

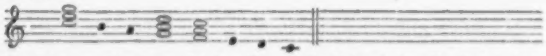
Die wichtigsten Akkorde in Dur und Moll.

Wir suchen jetzt die wichtigsten und nächstliegenden Akkorde in Dur und Moll auf, mit den Dreiklängen als einfachsten Akkorden beginnend und von ihnen zu den tonreichern und umständlichern Septimen- und Nonen-Akkorden fortgehend. Da die Durtonarten unter einander und die Molltonarten unter einander gleich sind, so gilt das, was wir von einer Dur- oder einer Molltonart sagen, von allen andern.

1. *Die wichtigsten Dreiklänge.*

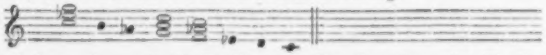
Welches sind die wichtigsten Töne in jeder Tonart überhaupt? Zuerst (S. 63) die Tonika, dann die Ober- und Unterdominante.

Bauen wir nun in einer Durtonart, z. B. in *C*dur, auf Tonika, Ober- und Unterdominante Dreiklänge, das heisst: nehmen wir diese Tonstufen, wie sie in der Tonleiter sind, als Grundtöne, und fügen ihnen Terz und Quinte aus der Tonleiter hinzu: so erhalten wir —

224 

drei Dreiklänge, die von gleicher Beschaffenheit sind; alle drei haben
Grundton,
grosse Terz (*c—e*, *f—a*, *g—h*) und
grosse Quinte.

Bauen wir in einer Molltonart, z. B. in *C*moll, ebenfalls auf Tonika, Ober- und Unterdominante drei Dreiklänge:

225 

so erhalten wir zweierlei Dreiklänge. Der Dreiklang der Tonika (*c—es—g*) und der der Unterdominante (*f—as—c*) haben eine kleine Terz; der Dreiklang der Oberdominante dagegen (*g—h—d*) eine grosse, wie die in Dur gefundenen Dreiklänge.

Wir nennen einen Dreiklang mit grosser Terz und grosser Quinte einen

grossen Dreiklang,

einen Dreiklang mit kleiner Terz und grosser Quinte einen

kleinen Dreiklang.

Der grosse Dreiklang herrscht (auf Tonika und beiden Dominanten) in Dur vor, heisst daher auch wohl Durdreiklang. Der kleine Dreiklang herrscht (auf Tonika und Unterdominante) in Moll vor, und wird desshalb auch wohl Molldreiklang genannt.

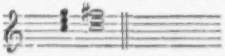
Nächst dem grossen und kleinen Dreiklange sind noch zwei Arten von Dreiklängen zu merken; erstens

der verminderte,

dessen Entstehung und Beschaffenheit wir im folgenden Abschnitte unter 2. kennen lernen werden; und zweitens

der übermässige Dreiklang,

der aus Grundton, grosser Terz und übermässiger Quinte besteht, aus einer willkührlichen Erhöhung der Quinte des grossen Dreiklangs

226 

entstanden ist. Anlass und Rechtfertigung dieser Erhöhung ist in der Kompositionslehre und Musikwissenschaft zu erfahren.

Der Dreiklang auf der Tonika in Dur oder Moll wird

tonischer Dreiklang

genannt, der Dreiklang auf der Oberdominante wird Dominant-Dreiklang genannt.

Wir sehen jetzt, dass der wesentliche harmonische Unterschied zwischen Dur und Moll vor allem im tonischen Dreiklange liegt, der in ersterm ein grosser, in letzterm ein kleiner ist.

2. *Der Dominant-Septimen-Akkord.*

Setzen wir dem Dreiklange der Oberdominante in Dur und Moll noch eine Terz (die Septime des Grundtons) hinzu, wie sie sich in der Tonleiter findet: so entsteht ein Septimenakkord, dessen Grundton die Dominante ist, und der daher kurzweg

Dominantakkord

heisst, zum Unterschiede von andern Septimenakkorden, die wir später kennen lernen werden. Dieser Akkord hat nächst dem Grundtone

grosse Terz,
grosse Quinte und
kleine Septime,

und ist, wie wir leicht sehen können, in Dur und Moll gleichmässig zu finden.

Noch eine besondre Eigenschaft wird uns an ihm bemerklich. Es ist nämlich jeder Dominantakkord nur in seiner Tonart möglich, das heisst, nur aus den Tönen seiner Tonart zu errichten; der Dominantakkord von *C*dur oder moll z. B. nur in *C*dur oder moll, in keiner andern Dur- oder Molltonart. Dies ist keineswegs bei

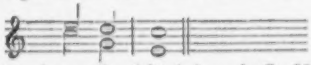
andern Akkorden der Fall. Der Dreiklang *c—e—g* z. B. kann als tonischer Dreiklang in *C*dur, als Dominantdreiklang in *F*dur, als Dreiklang der Unterdominante in *G*dur und noch in andern Tonarten vorkommen.

Wie beweisen wir nun jene Eigenschaft des Dominantakkordes? — Betrachten wir irgend eine Durtonart, z. B. *C*dur. Auf der einen Seite schliessen sich ihr die Tonarten mit Kreuzen an, und zwar zuerst *G*dur mit *fis* statt *f*; auf der andern Seite die Tonarten mit Been, und zwar zuerst *F*dur mit *b* statt *h*. Wie heisst nun der Dominantakkord von *C*dur? *g—h—d—f*. Kann dieser Akkord in *G*dur stattfinden, das heisst: giebt es in *G*dur die Töne *g—h—d—f*? Nein; *f* fehlt, es ist in *fis* verwandelt. Folglich kann der Akkord *g—h—d—f* nicht in *G*dur, folglich kann er auch nicht in einer der folgenden Tonarten mit Kreuzen statthaben, denn überall bleibt *fis* statt *f*. — Kann er nun in *F*dur gebildet werden? Eben so wenig; denn in *F*dur giebt es nicht mehr *h*, sondern dafür *b*. Folglich kann auch in keiner fernern Be-Tonart *g—h—d—f* eintreten, denn sie alle haben *b* statt *h*. — Gleicher Beweis ist hinsichts der Molltonarten zu führen.

Diese Beobachtung ist uns wichtig. Da der Dominantakkord nur in einer Tonart (Dur und Moll) möglich ist: so dient er uns als sicherstes

Kennzeichen der Tonart.

Die Vorzeichnung konnte (wie wir bereits S. 61 gesehen haben) uns kein solches Zeichen sein, denn jede Vorzeichnung ist zwei Tonarten (den Parallelton arten) gemeinschaftlich; ein Tonstück ohne Vorzeichnung kann ebensowohl in *C*dur, als *A*moll stehen. Auch der letzte tiefste Ton kann ein andrer als die Tonika sein (ein zweistimmiges Stück aus *C*dur kann z. B. so —

227 

schliessen), ist also auch nicht jedesmal (S. 62) bestimmtes Zeichen. Aber der Dominantakkord ist es stets; sobald wir *g—h—d—f* hören, wissen wir, dass die Tonart *C*dur oder moll, sobald wir *e—gis—h—d* hören, wissen wir, dass die Tonart *A*moll oder dur herrscht.

Der Dominantakkord zeigt die Tonart an; aber er unterscheidet nicht das Geschlecht, denn er ist Dur und Moll gemeinschaftlich eigen. Was ist nun das sicherste

Kennzeichen des Geschlechts?

Der tonische Dreiklang; denn er giebt uns neben der Tonika die beide Tonarten zunächst unterscheidende Terz. —

Aus dem Dominantakkorde werden durch willkührliche Umwand-

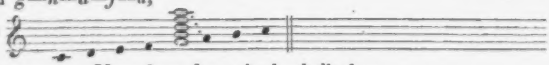
lung eines oder des andern Tones noch mehrere andre Septimenakkorde gemacht, z. B. durch Erhöhung der Septime, oder durch Erniedrigung der Terz diese beiden Akkorde:

228

und so noch andre. Aus welchem Grunde und mit welchem Rechte man eine solche Umwandlung vornimmt, und wie dergleichen Akkorde zu behandeln sind, kann nicht hier, sondern zunächst in der Kompositionslehre, dann in der Musikwissenschaft gesagt werden.

3. *Die Hauptnonenakkorde.*

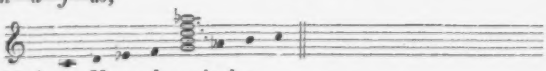
Erweitern wir den Dominantakkord in Dur und in Moll durch noch eine hinzugesetzte Terz (die None des Grundtones), so entstehen Nonenakkorde, — aber in Dur und Moll verschiedne. In *C*dur z. B. (aus den Tönen von *C*dur) stellt sich der Nonenakkord *g—h—d—f—a*,

229 

mit grosser None her, den wir desshalb den

grossen Nonenakkord

nennen wollen; in Moll finden wir dagegen den Nonenakkord *g—h—d—f—as*,

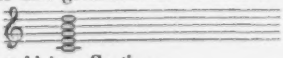
230 

mit kleiner None, den wir den

kleinen Nonenakkord

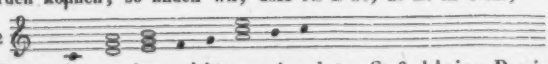
nennen wollen. —

Auch aus diesen Nonenakkorden entstehen durch willkührliche Verwandlung eines und des andern Tones noch andre Nonenakkorde, z. B. aus dem grossen Nonenakkorde *c—e—g—b—d* dieser

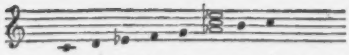
231 

mit grosser, statt kleiner Septime.

Dies sind die merkenswerthesten Akkorde in Dur und Moll. Untersuchen wir, welche grosse und kleine Dreiklänge noch auf irgend einer andern Stufe der Tonleiter mit deren Tönen errichtet werden können, so finden wir, dass in Dur, z. B. in *C*dur, —

232 

noch auf der zweiten, dritten und sechsten Stufe kleine Dreiklänge, in Moll aber, z. B. in *C* moll, —

233 

noch auf der sechsten Stufe ein grosser Dreiklang zu haben ist. *C*dur hat also

grosse Dreiklänge auf *C*, *G* und *F*,
kleine Dreiklänge auf *A*, *E* und *D*,

folglich alle tonischen Akkorde der ihm (nach S. 66) nächstverwandten Tonarten: *G*dur, *F*dur, und der Paralleltöne *A*moll, *E*moll und *D*moll. In dem unregelmässigern Moll stellt sich dies unregelmässiger oder unvollständiger dar.

Zum Schlusse wenden wir uns nochmals an den Dominantakkord. Wir wissen nun wenigstens zum Theil, welche besondre Wichtigkeit er als sicherstes Zeichen der Tonart, als gemeinschaftlicher und darum verbindender Akkord von Dur und Moll, und als Grundlage der beiden Nonenakkorde hat. Aus alle diesen Gründen durfte er aber der Molltonart nicht entzogen, seine Terz (die Septime der Tonika) nicht klein gemacht werden, wie wir bereits S. 48 vorausgesagt haben. Und aus diesen Gründen (denen noch bessere hinzutreten werden) wird schon einleuchtender, als wir S. 63 zu erweisen vermochten, warum der Grundton dieses wichtigen Akkordes, die Quinte der Tonika, den stolzen Namen Dominante (der herrschende, lenkende Ton) angenommen hat.

Anmerkung.

Ein ungemein sinnreich erfundenes und förderndes Hülfsmittel zur Einprägung der Tonarten, Vorzeichnungen, Akkorde, Modulationen u. s. w. ist die „Bildliche Darstellung des Systems der Tonarten von C. v. Decker," Berlin, bei Mittler.

Siebenter Abschnitt.

Der Gebrauch der Akkorde.

Ueber den Gebrauch der Akkorde kann hier nur das Nächstnöthige gesagt werden; das Weitere gehört in die Kompositionslehre. Wir fassen das Mitzutheilende in folgende Rubriken zusammen.

1. *Verdopplung.*

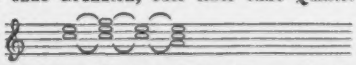
Verdopplung tritt ein, wenn ein, oder mehr, oder alle Intervalle eines Akkordes in verschiedenen Stimmen doppelt oder mehrmals genommen werden. Hier

234

sehen wir den Dreiklang auf *c* erst einfach, dann mit der Verdopplung des Grundtons (in der Oktave), dann mit Verdopplung von Grundton und Terz, — Grundton, Terz und Quinte, — endlich noch mit einer zweiten Verdopplung des Grundtones. In gleicher Weise können zu jedem Akkorde Verdopplungen eintreten.

2. *Auslassung.*

Es können ein oder einige Intervalle eines Akkordes wegbleiben. Am wenigsten darf in der Regel die Auslassung solche Intervalle treffen, die zu den vorzüglichen Kennzeichen des Akkords gehören. Wollte man aus einem Dreiklange die Terz weglassen, so würde man nicht mehr erkennen können, ob er ein grosser oder kleiner, Dur oder Moll wäre. Wollte man von einem Septimenakkorde die Sêptime, — oder von einem Nonenakkorde die None weglassen, so würde ersterer wieder zum Dreiklange, letzterer wieder zum Septimenakkorde werden. Eben so kann aber auch die Weglassung des obersten, oder des Grundtones in einem Dreiklange zweifelhaft machen, welcher von zwei Akkorden gemeint sei: ob einer ohne Grundton, oder einer ohne Quinte.

235 

Bei dem Dominantakkorde und den Nonenakkorden findet aber die Weglassung des Grundtones mit einer besondern Wirkung Statt. Aus dem Dominantakkorde wird dadurch ein neuer (schon S. 189

aufgeführter) Dreiklang mit kleiner Terz und Quinte, nämlich der verminderte Dreiklang. Aus dem grossen Nonenakkorde wird ein neuer Septimenakkord ohne besondern Namen, mit kleiner Terz, Quinte und Septime; aus dem kleinen Nonenakkorde wird ein neuer Septimenakkord mit kleiner Terz und Quinte und verminderter Septime, der

der verminderte Septimenakkord

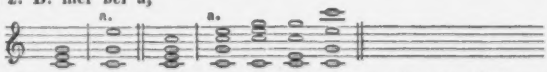
heisst. Hier —

236

sehen wir die drei neuen Akkorde mit ihren Stammakkorden. Wir wollen uns merken, dass sie eben nichts sind, als die vorigen Akkorde ohne Grundton.

3. *Versetzung.*

Versetzt nennen wir einen Akkord, wenn dessen Töne sich, wie z. B. hier bei a,

237 

aus der ursprünglichen terzenweisen Folge heraus in andre Oktaven begeben haben, eine Veränderung, die am Wesen des Akkordes (ausser der Terzenfolge) nichts ändert.

Wenn in einem Dreiklange die Verdopplung des Grundtones (die Oktave desselben) oben liegt, nennt man die Tonstellung

die erste Lage, oder Oktavlage

des Akkordes; liegt die Terz obenauf, so nennt man dies

die zweite Lage, oder Terzlage,

liegt die Quinte obenauf,

die dritte Lage, oder Quintenlage

des Akkordes. — Andre Tonlehrer nennen diejenige Lage, in welcher die Quinte oben liegt, die erste, die, in welcher die Oktave oben liegt, die zweite, die, in welcher die Terz oben liegt, die dritte. — Es kommt auf diese Benennungen wenig oder nichts an, sobald man sich nur im Ausdrucke gegenseitig versteht; doch scheint diejenige, die wir gewählt haben, den Vorzug zu verdienen, da sie die befriedigendste Lage des Akkordes (in der der wichtigste Ton, der Grundton, auch in den wichtigsten Stimmen, Ober- und Unterstimme, erscheint) auch als die erste anerkennt.

Auffallender wird die Umgestaltung eines Akkordes, wenn der Grundton selbst seine Stelle verlässt und aufhört, tiefster Ton des Akkordes zu sein. Eine solche Versetzung heisst

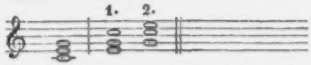
4. *Umkehrung des Akkordes,*

und giebt demselben neue Namen.

Untersuchen wir daher, welche Umkehrungen möglich und wie sie zu benennen sind.

Wenn der Grundton aufhört, tiefster Ton zu sein, so muss ein andrer Akkordton an seiner Stelle es werden.

In einem Dreiklang kann das entweder die Terz oder die Quinte sein. Hier

238 

sehen wir einen Dreiklang mit seinen beiden Umkehrungen.

Wie sollen wir nun letztere benennen? Wir messen vom jedesmaligen tiefsten Tone nach den beiden wichtigsten Tönen, und danach nennen wir.

Aber welches sind die wichtigsten Töne? Erstens der Grundton, auf dem der Akkord gebaut ist, zweitens die Terz, die Moll und Dur unterscheidet.

Also die erste Umkehrung eines Dreiklangs heisst

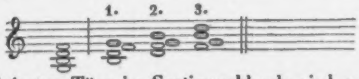
Sextakkord

(wir konnten nicht nach *e*, nur nach *c* hinzählen), die zweite

Quartsextakkord,

denn *g—c* ist eine Quarte, und *g—e* eine Sexte.

Ein Septimenakkord giebt folgende Umkehrungen:

239 

Die wichtigsten Töne im Septimenakkorde sind erstens wieder der Grundton, zweitens aber die Septime, denn diese macht ihn ja erst zum Septimenakkorde. Zählen wir also vom jedesmaligen tiefsten Tone nach Grundton und Septime (*g* und *f*) hin, so muss die erste Umkehrung (*h—f*, *h—g*)

Quintsextakkord,

die zweite (*d—f*, *d—g*)

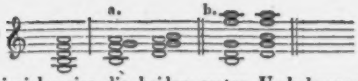
Terzquartakkord,

die dritte (*f—g*)

Sekundakkord

heissen. Dass einige Musiker dafür Sextquintakkord, Quartterzakkord, Sekundquartsextakkord (sehr überflüssig) sagen, kann uns nicht unverständlich sein.

Auch Nonenakkorde können umgekehrt werden, aber nicht ohne Versetzung der Töne, weil diese sonst verwirrend durch einander gerathen. Hier —

240 

sehen wir beispielsweise die beiden ersten Umkehrungen eines Nonenakkordes bei a ohne Versetzung und bis zur Unbrauchbarkeit verwirrt, bei b mit Hülfe der Versetzung, der Auseinandersetzung der Töne, brauchbar. — Die Umkehrungen der Nonenakkorde haben übrigens keine besondern Namen erhalten, weil sie noch seltner gebraucht werden, als die Nonenakkorde selbst.

Was wir nun hier von der Umkehrung Eines Dreiklangs, Septimenakkordes, Nonenakkordes erfahren haben, gilt von jeder Art Dreiklänge, Septimen- und Nonenakkorde. Jeder Dreiklang hat seine zwei Umkehrungen: Sext- und Quartsextakkord, — jeder Septimenakkord hat seine drei Umkehrungen: Quintsextakkord, u. s. w. Wir können nun auch jeden Umkehrungsakkord zwiefach bezeichnen, erstens nach seinem tiefsten Tone, z. B.

der Sextakkord auf *e* (*e—g—c*),
der Quartsextakkord auf *f* (*f—h—d*),

zweitens nach seiner Abstammung, z. B.

der Sextakkord des (grossen oder kleinen) Dreiklangs auf *c* u. s. w.

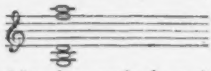
Die letztere Bezeichnung ist umständlicher, aber für den Anfänger lehrreicher. Denn wir sehen, dass die Umkehrung allerdings eine erhebliche oder auffallende Erscheinung am Akkorde, aber keineswegs eine Veränderung des Akkordes ist; der Akkord

g—h—d—f

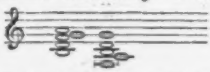
bleibt ein Dominantakkord, *g* bleibt sein Grundton, *f* bleibt seine Septime, und alles, was von ihnen gesagt ist oder noch gesagt werden wird, bleibt wahr, es mag nun *g*, oder *h* oder *d* oder *f* tiefster Ton geworden sein. Nur möchte es verwirren, alle Namen beizubehalten. Der Grundton könnte als ewiger Grund des Akkordes seinen Namen überall behalten; die andern Intervalle wollen wir, wie schon oben geschehen ist, in den Umkehrungen vom jedesmaligen tiefsten Tone messen; z. B. im Quintsextakkorde *h—d—f—g* soll *d* (die ehemalige Quinte) Terz, *f* (die ehemalige Septime) Quinte, — und, wenn es beliebt, *g* (der Grundton) Sexte heissen, — nämlich des Quintsextakkordes.

Wie soll man nun durch alle Versetzungen und Umkehrungen hindurch einen Akkord erkennen? — Man legt die Töne so lange in höhere oder tiefere Oktaven, bis sie terzenweis zu stehen kommen, bringt also durch Versuchen die ursprüngliche terzenweise Lage des Akkords heraus. Dabei lässt man natürlich Töne, die

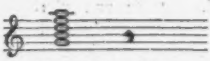
schon terzenweise stehen, unversetzt. Wüssten wir z. B. von der ersten Umkehrung des Nonenakkordes (No. 240 b) nicht, wofür sie zu halten, welcher Akkord es sei: so müsste vor allen Dingen *h—d* und *f—a* beisammen bleiben; denn das sind schon Terzen. Aber *d* zu *g* und *g* zu *f* sind es nicht; *g* ist also der widerstrebende Ton. Wir setzen daher *g* hinab, erhalten diese Gestalt,

241 

und sehen nun leicht, dass auch *f—a* eine Oktave hinunter zu stellen ist. Hätten wir nicht erkannt, dass der Hauptwiderspruch in *g* liegt, so würden wir vielleicht *f—a* versetzt, —

242 

dabei aber sogleich das Verfehlen gesehen und nun zur Versetzung von *h—d*

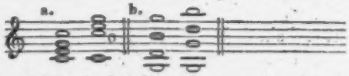
243 

gegriffen haben. — Bei einiger Uebung trifft Auge und Ohr hier bald das Rechte.

Man mag nun Akkorde unverkehrt (als Grundakkorde) oder umgekehrt gebrauchen, so können sie in

5. *enger oder weiter Lage,*

als enge oder weite (zerstreute) Harmonie, gesetzt werden. Eng heisst die Harmonie, wenn alle, oder doch die meisten Intervalle der Akkorde so nahe wie möglich bei einander stehen (a);

244 

weit, wenn sie (wie bei b) mehr aus einander gerückt sind, nicht die nächsten Stellen zum Grundton oder der Oberstimme einnehmen.

Der wichtigste Gebrauch der Akkorde (um diesen uneigentlichen Hülfsausdruck zum letzten Male zu nehmen) besteht aber natürlich in der

6. *Verbindung*

derselben: oder vielmehr in der Bewegung der in Akkorde zusammentretenden Stimmen durch diese Akkorde hindurch. Hiervon kann aber an diesem Orte nur das Nothdürftigste berührt werden; das Weitere gehört der Kompositionslehre an.

In der Regel also sollen die Akkorde

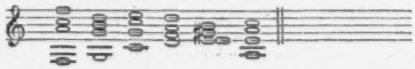
a. *Zusammenhang*

haben. Der Zusammenhang beruht zunächst darauf, dass von einem Akkorde zum andern gemeinschaftliche Töne die Verbindung knüpfen. So sehen wir hier

245

die drei ersten Akkorde durch *g*, den dritten und vierten durch *c*, den vierten und fünften durch *a*, den fünften und sechsten durch *d*, den sechsten und letzten durch *g* verbunden.

Eine andre Art des Zusammenhangs findet zwischen Akkorden statt, die als tonische Akkorde nächster oder nahe verwandter Tonarten angesehen werden könnten. Hier z. B.

246 

haben der erste und zweite, dritte und vierte, vierte und fünfte Akkord keinen Verbindungston; aber sie stellen nahverwandte Tonarten (*F* und *G*dur, *C*dur und *D*moll, *D*moll und — den Dominantdreiklang von *A*moll) dar. Der letzte Fall deutet auf fernere Weisen des Zusammenhangs.

In der Regel sollen

b. *gewisse Fortschreitungen*

vermieden werden. Wenn zwei Stimmen mit einander in Oktaven oder Quinten fortschreiten,

247

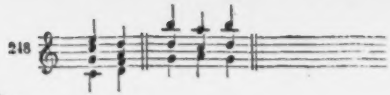
so hat dies in vielen Fällen eine widrige, oder unerwünschte Wirkung; — in andern Fällen freilich wieder nicht. Man nennt eine solche Fortschreitung

falsche Quinten und Oktaven*)

oder kurzweg Quinten, — Oktaven. — So lange man nicht einsieht, unter welchen Umständen Quinten und Oktaven zulässig sein können, thut man wohl, sich an das Verbot zu halten, und den Akkorden durch andre Lage oder Stimmführung, z. B.

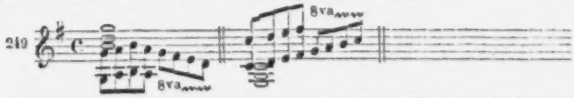
---

*) Andre, bisweilen ebenfalls bedenkliche Fortschreitungen, die sogenannten verdeckten Quinten und Oktaven u. s. w. mögen wir lieber ganz übergehen, um dem Schüler nicht zu viel, an diesem Ort nothwendig unvollständig Bleibendes darzubieten. So muss auch weiter unten die Lehre von der Verdopplung solcher Töne, die eine nothwendige Fortschreitung (Auflösung) fodern, übergangen werden.

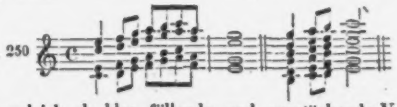


auszuhelfen.

Nicht begriffen in die obige Regel sind Oktaven, die, ohne Zwischentöne, blos als Verstärkung einer Stimme



auftreten, oder Verdopplung zweier und dreier Stimmen in höhern Oktaven, z. B.

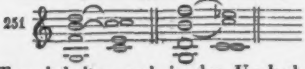


die sich sogleich als blos füllende und verstärkende Verdopplungen kund geben. In der Regel verlangen endlich gewisse Akkorde

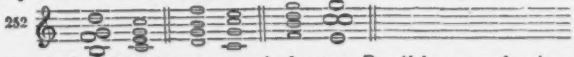
c. *bestimmte Auflösungen,*

das heisst: Bewegung einiger oder aller Töne in bestimmte Töne eines andern bestimmten Akkordes.

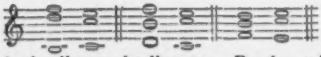
Vom Dominantakkorde geht in der Regel
die Septime eine Stufe abwärts,
die Terz eine Stufe aufwärts,
der Grundton nach der Tonika,



Septime und Terz behalten auch in den Umkehrungen,

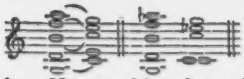


so wie im abgeleiteten verminderten Dreiklang und seinen Umkehrungen

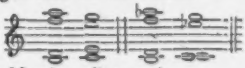


diese Neigung. Auch alle unmittelbar vom Dominantakkord herzuleitende Septimenakkorde befolgen das für jenen bestehende Gesetz.

Auch die Nonenakkorde gehen mit dem Dominantakkorde; denn sie sind ja aus ihm hervorgegangen. Die None aber, die in ihnen in der Septime hinzukommt, geht auch mit der Septime, nämlich einen Schritt abwärts.

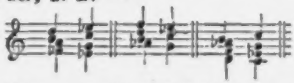
254 

Die von den Nonenakkorden abgeleiteten Septimenakkorde sind wiederum nichts, als Nonenakkorde ohne Grundton; folglich bewegen sich all ihre Töne —

255 

wie sie im Nonenakkorde selbst gethan.

Die Umkehrungen dieser Akkorde behalten wieder dieselben Bewegungen bei; z. B. —

256 

Haben wir bisher nur allgemeine Andeutungen über den Gebrauch der Akkorde ertheilt, deren Ausführung in die Kompositionslehre gehört: so müssen nun noch zwei Anwendungen bestimmter mitgetheilt werden.

7. *Der Schluss.*

In der Regel will jedes Kunstwerk, also auch jedes Tonstück sich bestimmt und befriedigend abschliessen. Wie ist das nun zu bewirken?

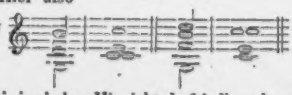
Harmonisch durch die wichtigsten, bezeichnendsten Akkorde der Tonart, durch die Verbindung

des Dominantakkordes und
des tonischen Dreiklanges,

und zwar in der ursprünglichen Stellung des Grundtons, nicht in Umkehrungen des einen, oder des andern.

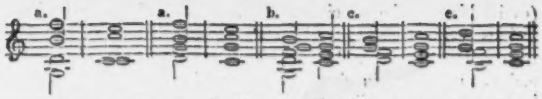
Melodisch dadurch, dass der wichtigste Ton,
die Tonika,
in den wichtigsten Stimmen,
Ober- und Unterstimme,
erscheine.

Rhythmisch dadurch, dass der Schlussakkord auf einen Haupttheil falle. — Hier also

257 

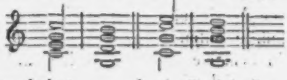
haben wir zwei in jeder Hinsicht befriedigende und desshalb
vollkommene Schlüsse.

Hier aber

258 

sehen wir bei a melodisch unvollkommene, bei b rhythmisch, bei c harmonisch unvollkommene Schlüsse.

Der vollkommene Schluss gebührt dem wahren Ende eines Satzes, z. B. einer Periode. Wie soll nun der Vordersatz einer Periode schliessen? — Die ganze Periode, oder der Nachsatz schloss von der Dominante auf die Tonika. Folglich wird umgekehrt der Vordersatz von der Tonika auf die Dominante schliessen.

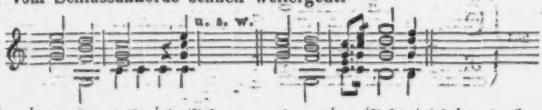
259 

Dieser Schluss heisst

der Halbschluss.

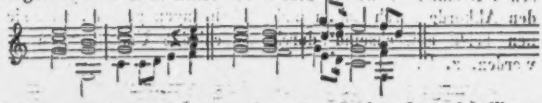
Hierbei erinnern wir uns von S. 172 der Anhänge, durch die unsere Perioden verlängert werden. Ein Anhang gehört zu der Periode selbst, aber er tritt da ein, wo diese eigentlich schliessen sollte. Wie ist nun die Verbindung zwischen beiden zu erhalten?

Erstens dadurch, dass man zwar die Periode vollkommen schliesst, aber vom Schlussakkorde schnell weitergeht.

260 

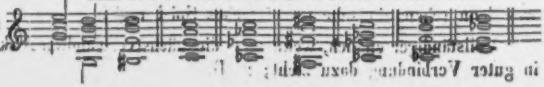
Diese Anknüpfung ist freilich nur eine äusserliche und wenig befriedigende.

Zweitens dadurch, dass man den Schluss der Periode, z. B. die obigen Schlüsse, in einen unvollkommenen verwandelt.

261 

Drittens dadurch, dass man dem, den Schluss bewerkstelligenden Dominantakkorde eine von seiner ursprünglichen Richtung abweichende Auflösung giebt, z. B.

nach A oder A oder As oder H oder Des oder C oder F

262 

(es ist hier bei jedem einzelnen Falle die Wiederholung des ersten Taktes vorausgesetzt) und, statt in den Schlussakkord, in eine fremde Tonart ausweicht, um in dieser den Anhang zu beginnen, und dann wieder in den Hauptton zurückzulenken zum wirklichen Ende des Satzes. Eine solche, an die Stelle des eigentlich angedeuteten und eingeleiteten Schlusses tretende Wendung in eine neue Tonart wird

Trugschluss

genannt.

8. *Das Präludium.*

Aus mancherlei Gründen ist es bisweilen rathsam, den eigentlichen Beginn einer Musikaufführung noch musikalisch einzuleiten, z. B. um die Zuhörer aufmerksam zu machen, den Sängern den Ton anzugeben, in dem sie einsetzen sollen, u. s. w. Eine solche Einleitung heisst Vorspiel oder

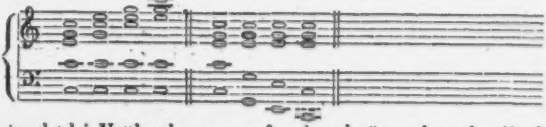
Präludium.

Am natürlichsten ist es dabei, die Tonart kenntlich zu machen, in der nachher musicirt werden soll.

Wie geschieht dies nun?

Am einfachsten durch die Angabe des tonischen Akkordes, einmalig oder mehrmalig, in verschiednen Lagen oder Umkehrungen,

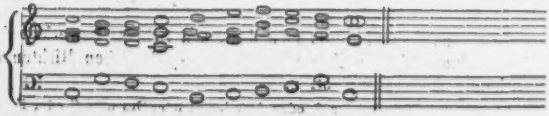
263



mit mancherlei Verdopplungen, auf- oder abwärts oder schweifend u. s. w.

Entschiedner durch Verknüpfung des Dominantakkordes und tonischen Dreiklangs, wie in No. 257. Auch hier kann jeder der beiden Akkorde durch Lagen und Umkehrungen geführt, oder sie können beide abwechselnd durch verschiedne Umkehrungen geführt werden, z. B.

264



was denn schon ein sehr mannigfaches Spiel ergiebt.

Vollständiger endlich, wenn man die nächstverwandten Akkorde in guter Verbindung dazu zieht; z. B.

So viel zur Nothdurft. Alles Weitere, Reichere und Schönere muss dem Studium der Komposition, — oder dem guten Glücke Versuchender überlassen bleiben*).

*) Obgleich gar nicht davon die Rede sein kann, hier eine nur einigermaassen vollständige Anleitung zu geben, oder auch nur ein einziges Kunstgesetz befriedigend darzustellen, so wollen wir dem Dilettanten zu einstweiliger Hülfe doch noch einen Rath ertheilen, der ihm viele Fehler ersparen wird. Wenn er einen Akkord mit dem andern verbinden will, trachte er: jeden Ton, der beiden Akkorden gemeinschaftlich ist, in derselben Oktave und Stimme beizubehalten und jeden neuen Ton derjenigen Stimme zu geben, die ihn am bequemsten erreichen kann, die ihn am nächsten zu ihrem vorigen Tone hat. — Keineswegs darf aber dieser Wink als ein allgemeines, überall geltendes Kunstgesetz angesehen werden. Beispiele geben alle hier mitgetheilten Sätze.

Achter Abschnitt.

Die Modulation.

Grössere Tonstücke beschränken sich in der Regel nicht auf den Umkreis einer Tonart; sie verlassen die, in welcher sie begonnen haben, gehen in andre Tonarten über, und kehren aus diesen in die erste Tonart zurück, um in ihr zu schliessen, — oder auch sie nochmals zu verlassen.

Die Tonart, in welcher ein Tonstück zu Anfang und zumeist sich aufhält, heisst

der Hauptton

des Stückes. Der Austritt aus einem Ton (einer Tonart) in einen andern heisst

Ausweichung,

und, wenn man in dem fremden Tone längere Zeit verweilen will,

Uebergang.

Das ganze Wesen aber von Ausweichung, Uebergang und Rückgang in den Hauptton heisst

Modulation.

Ich sage also: dieses Tonstück geht aus dem und dem Tone, weicht in mehrere Tonarten aus, geht in diese, jene Töne über, kehrt zurück in den Hauptton; dies ist seine Modulation.

Uebrigens wird in einem weitern Sinne das ganze Harmoniegewebe Modulation genannt.

Einige Kenntniss von der Modulation ist jedem Musikübenden hülfreich, wäre es auch nur, damit er stets wisse, in welchem Tone man sich eben befinde, um hiernach Noten, Akkorde u. s. w. leichter und sicherer zu lesen und manche Wendung (z. B. die Auflösungen der Septimen- und Nonenakkorde) mit einiger Gewissheit voraus zu errathen. Hier kann freilich nur das Nothdürftigste erwähnt werden; vollständige Unterweisung giebt die Kompositionslehre.

A. *Gesetz der Modulation.*

Wohin, in welche Tonarten soll oder kann modulirt werden?

Im Allgemeinen ist auf diese Frage zu antworten, dass der Hauptton in der Regel vorherrschen, den grössten Bezirk im Gan-

zen einnehmen, und den Schluss desselben enthalten muss: Ihm schliessen sich dann in der Regel die nächstverwandten Tonarten

beider Dominanten

und

die Paralleltonarten des Haupttons und beider Dominanten

an, und erst nach ihnen, in minderm Maasse, kann die Modulation sich auch auf entlegenere Tonarten wenden. Diese werden in der Regel nur ausweichungsweise berührt, in jene geht man über, um in ihnen einen erheblichen Theil des Ganzen darzustellen.

Die wichtigste Tonart in Tonstücken, die in einem Durtone stehen, ist aber (nächst dem Haupttone)

die Tonart der Oberdominante,

und in Molltonstücken

die parallele Durtonart.

Auf die zahlreichen Ausnahmen und die weitere Ausführung dieser Regel können wir uns hier nicht einlassen.

B. *Mittel der Modulation.*

Wodurch bewirkt man Ausweichungen? — Diese Frage beantwortet sich leicht, wenn wir uns erinnern, dass Ausweichen nichts anderes heisst, als: eine Tonart mit einer andern, also — die Töne einer Tonart mit denen einer andern vertauschen. Wir weichen von *C*dur nach *Es*dur aus, wenn wir nicht mehr die Tonreihe

c—d—e—f—g—a—h—c,

sondern die Tonreihe

es—f—g—as—b—c—d—es

zur Grundlage unserer Komposition machen.

Nun sind aber die Tonarten meist nicht in allen, sondern nur in einigen Tönen verschieden; *Es*dur z. B. ist mit *C*dur in den Tönen *f, g, c, d* übereinkommend, dagegen durch die Töne *es, as, b* unterschieden. Wir brauchen also nicht alle Tonstufen, sondern jedenfalls nur die abweichenden zu berücksichtigen, z. B. für den Uebergang aus *C*dur nach *Es*dur nur die Töne *es, as, b*.

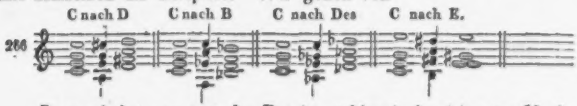
Allein auch das erweiset sich unbefriedigend. Die Töne *es—as—b* sind nicht blos in *Es*dur, sie sind auch in *As*dur, *Des*dur u. s. w. einheimisch; ihr Eintritt überzeugt uns wohl davon, dass wir nicht mehr in *C*dur, nicht aber davon, dass wir in *Es*dur sind; — es könnte ja auch *As, Des*dur u. s. w. sein.

Wir suchen nach einem sichern Kennzeichen, und finden es

im Dominantakkorde.

Denn der Dominantakkord einer Tonart (Dur und Moll) findet sich ja in keiner andern Tonart, ist daher das sicherste Zeichen seiner Tonart, folglich auch das sicherste Merkmal einer neu eintretenden Tonart. Wir haben z. B. S. 190 gesehen, dass der Dominant-

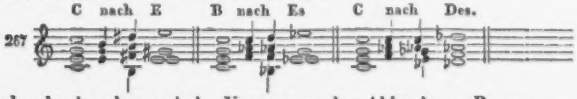
akkord *g—h—d—f* nur in *C*dur oder Moll möglich ist. Wenn nun in einem Tonstück aus *G*, *D*, *F*, *B*dur u. s. w. dieser Akkord erscheint: so sagt er uns ja, dass wir nicht mehr in der ersten Tonart, sondern in *C*dur oder Moll sind. Umgekehrt, befinden wir uns in *C*dur, und es erscheint der Dominantakkord *e—gis—h—d*: so sagt er uns, dass nun nicht mehr *C*dur, sondern *A*dur oder Moll der Sitz unsers Tonstückes ist. Hier ein Paar Modulationen mit demselben als Beispiele. Wir gehen von



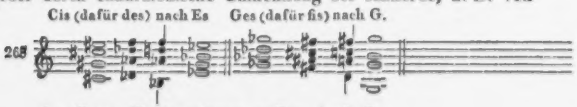
So erscheint uns nun der Dominantakkord als sicherstes Merkmal, folglich auch als

s i c h e r s t e s M i t t e l

der Ausweichung, und wir finden nochmals seinen Namen gerechtfertigt, denn er beherrscht, lenkt die Modulation. — Erleichtert wird uns diese Aufgabe, wenn wir in sehr fremde Töne gehen wollen, oft durch vermittelnde Akkorde, z. B. von



oder durch enharmonische Umnennung der Akkorde, z. B. von



An dieser Kraft nehmen vollen Antheil

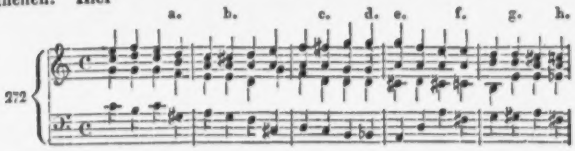
die beiden Nonenakkorde,

denn sie enthalten ja den ganzen Dominantakkord, folglich alle seine Kennzeichen der Tonart; und überdem bezeichnen sie auch noch das Geschlecht, — wiewohl man ebensowohl auf den kleinen Nonenakkord Dur, und auf den grossen Moll folgen lässt, gleichsam in einer beiläufigen Ausweichung.

Ferner nehmen an der modulatorischen Kraft des Dominantakkordes Theil die von den Nonenakkorden abgeleiteten Septimenakkorde und der verminderte Dreiklang, diese jedoch mit minderer Bestimmtheit*). Sogar ein grosser oder kleiner Drei-

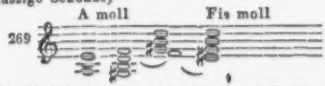
*) Unter allen Ausweichungsakkorden erweiset sich keiner gewandter, als der verminderte Septimenakkord. Den Dilettanten zu Gefallen, die gern recht reichlich präludiren und fantasiren mögen, ehe sie Komposition stu-

klang, ja unter Umständen selbst ein einzelner Ton*) kann mehr oder weniger sicheres Mittel der Ausweichung werden; hierüber kann jedoch nur die Kompositionslehre hinreichende Auskunft ertheilen. Hier

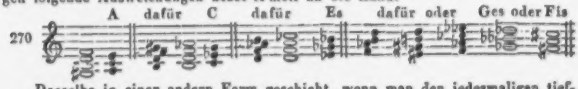


diren, werfen wir einen Blick auf diesen Gelegenheitsmacher für Ausweichungslustige.

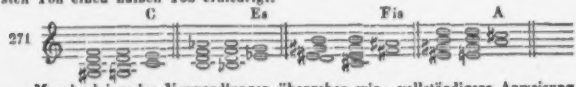
Der verminderte Septimenakkord hat das Eigne, dass seine Umkehrungen wieder wie verminderte Septimenakkorde klingen. Denn er besteht aus lauter kleinen Terzen; wird der Grundton über die Septime gesetzt, so bildet sich eine übermässige Sekunde,



z. B. bei der Umkehrung von *gis — h — d — f* die übermässige Sekunde *f — gis*. Diese aber ist enharmonisch gleich einer kleinen Terz *eis—gis*; folglich ist ein neuer verminderter Septimenakkord *eis—gis—h—d* entstanden, der uns in eine neue Tonart führt. So besitzen wir in jedem verminderten Septimenakkorde den Schlüssel zu vier verschiedenen Tonarten, — oder dem Tone, in dem wir uns befinden, und drei Ausweichungen. Der verminderte Septimenakkord von *A* moll z. B. (*gis—h—d—f*) giebt durch enharmonische Verwandlungen folgende Ausweichungen nebst *A* moll an die Hand.

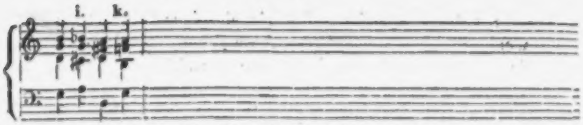


Dasselbe in einer andern Form geschieht, wenn man den jedesmaligen tiefsten Ton einen halben Ton erniedrigt.



Mancherlei andre Verwandlungen übergehen wir; vollständigere Anweisung und Erläuterung giebt die Kompositionslehre.

*) Von hier aus hat die ältere Theorie die Lehre von der Modulation an die sogenannten Leittöne gebunden. Leitton sollte bald die siebente Stufe der Tonleiter (z. B. in *C* dur *h*, in *F* dur *e*) sein. Allein, wenn ich nun von *C* nach *F* gehen will: ist mir dann der Ton *e* ein genügendes, oder überhaupt ein Zeichen der neuen Tonart *F* dur? Bald sollte Leitton derjenige Ton sein, in dem sich eine Tonart von der andern unterschied. Um also von *C* dur nach *F* dur zu führen, wäre *b* der Leitton, wollte man aber von *B* nach *F*, so würde nicht *b*, sondern *e* der Leitton sein, folglich wäre die Angabe eines Leittons immer schwankend. Erfahren wir aber vollends in der Harmonielehre, dass einzelne Töne auch ohne allen Einfluss auf Harmonie und Modulation eintreten können, z. B. ein *b* in *C* dur ohne Uebergang in *F*: so zeigt sich die Lehre vom Leitton vollends ungenügend.



haben wir einige nächstliegende Modulationen zu einem harmonischen Gange vereinigt. Er beginnt in *C*dur, geht bei a durch den verminderten Septimenakkord nach *A*moll, bei b durch den Dominant- oder vielmehr dessen Sekundakkord nach *D*moll, bei c durch einen gleichen Akkord nach *G*dur, das sich bei d in *G*moll verwandelt, u. s. w. Bei i und k stellen sich auch Nonenakkorde ein; — der Schluss fehlt, das Ganze ist freilich von Ausweichungen überfüllt, weil man blos deren recht viele zusammenbringen wollte.

Neunter Abschnitt.

Die Bewegung der Stimmen in den Akkorden.

Von Haus aus haben wir die Akkorde nur als Resultat des Zusammentreffens verschiedner Stimmen betrachtet*). Die Stimmen, die Melodie jeder Stimme, das ist das Lebendige, und zu diesem kehren wir wieder zurück.

In vierfacher Weise bewegen sich die Stimmen durch Akkorde; wir haben wenigstens das Allgemeine dieser Bewegung anzudeuten.

1. *Bewegung innerhalb eines Akkordes.*

Jede Stimme, oder auch mehrere Stimmen mit einander können auf mannigfaltige Weise innerhalb eines Akkordes von einem seiner Töne zum andern gehen. Man nennt diese Benutzung der Akkorde zu melodischen Gestaltungen

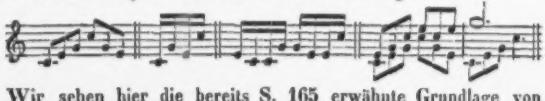
harmonische Figurirung,

oder auch, mehr aus dem harmonischen als melodischen Gesichtspunkte,

Brechung der Akkorde.

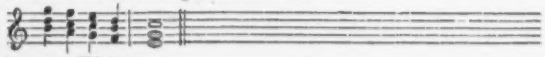
Hier ein Paar Beispiele aus dem Akkorde *c—e—g*.

273



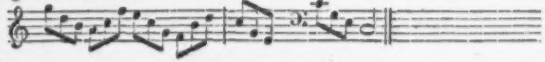
Wir sehen hier die bereits S. 165 erwähnte Grundlage von Melodien benutzt; es versteht sich von selbst, dass jeder Akkord, also auch eine Akkordfolge, z. B. diese

274



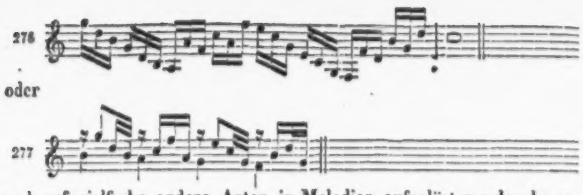
in folgender Weise

275



oder

*) Obwohl die Natur selbst in den mitklingenden Tönen einer Saite (*C—c—g—c—e—g*) uns einen Akkord ursprünglich erwachsen lässt. S. die Kompositionslehre d. Verf. Th. I. S. 41.



und auf vielfache andere Arten in Melodien aufgelöst werden kann.

2. *Gleichzeitige Bewegung in den Akkorden.*

Hiermit ist der gleichzeitige Fortgang aller Stimmen von einem Akkorde zum andern gemeint, den wir in allen harmonischen Beispielen (No. 234, 274 u. a.) vor uns gehabt haben. Da alle Stimmen Schritt für Schritt mit einander gehen, so haben wir in jedem Moment einen ganz abgeschlossenen Akkord vor uns, z. B. in No. 272 erst den Akkord *c—e—g*, dann den Akkord *g—h—d—f* u. s. w.

Diese Bewegungsweise bedarf also für sich selbst keiner weitern Betrachtung; sie bietet uns nur den Gegensatz zur folgenden.

3. *Ungleichzeitige Bewegung in den Akkorden.*

Sie besteht darin, dass eine oder einige Stimmen zu einem zweiten Akkorde schreiten, während andre noch im ersten verharren. Es sind hier folgende Gestalten zu unterscheiden.

a. *Der Vorhalt.*

Vorhalt*) nennen wir einen Ton, der aus einem Akkorde sich in den andern, dem er nicht eigen ist, hineinzieht, bis er später einem Akkordtone Platz macht. Hier sehen wir

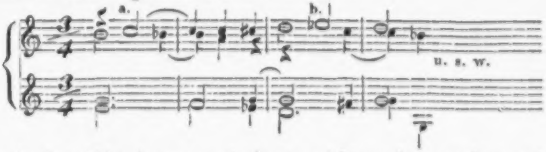
bei a den Ton *g* aus dem ersten Akkorde in den Dreiklang *f—a—c* hineinranken und sich dann erst in den Akkordton *f* hineinbewegen, oder (nach der Kunstsprache) sich auflösen. Bei b ist *e*, bei c ist *h*, bei d ist *d* und *h* ein Vorhalt; die letztern lösen sich nach oben auf, kommen also von unten, und heissen desshalb Vorhalte von unten; die andern im Gegensatze dazu werden Vorhalte von oben genannt.

*) Auch Retardation genannt.

b. *Der vorausgenommene Ton.*

Wir sehen ohne weitere Einleitung (die Vorhalte wurden doch dadurch eingeleitet, oder vorbereitet, dass sie als Töne eines frühern Akkordes schon aufgetreten waren) einen Ton in einen Akkord treten, der gar nicht ihm, sondern erst einem später nachfolgenden Akkorde angehört; wie hier —

279



bei a in den Akkord *e—g—h* ein gar nicht zu ihm, sondern erst zum nachfolgenden Quintsextakkorde gehöriges *c*, — und bei b zu dem Akkord *d—fis—d* (*a* fehlt, und *g* ist ein Vorhalt) der ganz fremde Ton *es* tritt, der erst im Nonenakkorde des dritten Viertels einheimisch ist. Man nennt solche vorzeitige Eintritte auch Antizipationen.

c. *Der liegenbleibende Ton.*

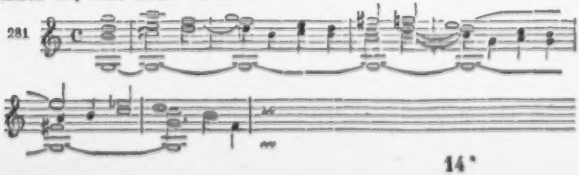
Bei den Vorhalten haben wir einen Ton blos aus einem Akkorde in einen zweiten hinübergezogen. Halten wir aber einen Ton fest, bis ein ganz fremder Akkord, oder deren mehrere, z. B.

280

vorübergegangen sind und endlich wieder ein Akkord auftritt, in dem jener Ton enthalten, mit dem er also versöhnt und verträglich ist: so nennen wir solchen Ton einen liegenbleibenden.

Er bildet ein festes Band der sich über ihm zusammenreihenden Akkorde. Daher bedient man sich der Form eines liegenbleibenden Tones, um, etwa nach einer weit und stark geführten Modulation, die Rückkehr in den Hauptton mit besonderer Kraft zu bewirken. Es wird dann die Dominante im Basse festgehalten und darüber eine mehr oder weniger ausgedehnte Harmoniereihe ausgeführt, in deren Akkorden der liegenbleibende Ton bald einheimisch ist, bald nicht. Hier —

281



sehen wir ein solches Gewebe vor uns, das in der Kunstsprache

Orgelpunkt

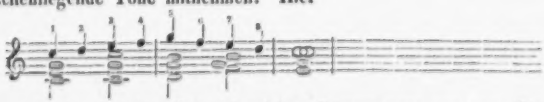
genannt wird. Der liegenbleibende Ton *g* ist im ersten Akkorde, *g—h—d*, einheimisch, nicht aber in den folgenden *a—cis—e**) und *d—f—a*; dann wieder in *g—h—d—f*, in *c—e—g*, *g—h—d* und nicht in *fis—a—c*, und so fort. Die obern Stimmen eines solchen Orgelpunkts werden übrigens in der Regel melodisch reicher ausgeführt als hier geschehen ist.

Dieselbe Gestalt wendet man auch wohl auf der Schlussnote des Basses an; man hält die Tonika fest und lässt die Oberstimmen in mannigfachen Harmonien darüber hinweggehen. Ja bei sehr ernsten und gewichtvollen Tonstücken wird auch wohl der erste Anfang in dieser Weise gekrönt und befestigt. Eins der erhabensten Beispiele ist der Anfang der Matthäischen Passion von Seb. Bach**). — Und endlich lässt man statt des Basses auch wohl die Oberstimme oder eine Mittelstimme, oder Oberstimme und Bass zugleich liegen. Diese letzte Weise tritt meist für die Schlussnote selbst ein, die vorhergehenden mehr im Laufe einer Komposition, die ersten beiden (wie gesagt) zur Einleitung und Verstärkung des Schlusses.

4. *Bewegung zwischen den Akkorden.*

Endlich kann eine Stimme von einem Akkordtone zum andern zwischenliegende Töne mitnehmen. Hier

282



sehen wir ein einfaches Beispiel solchen Stimmganges vor uns. Die Oberstimme hat bei 1, 3 und 5 Akkordtöne, nimmt aber dazwischen bei 2 und 4 Töne mit, die gar nicht zu den Akkorden gehören; sie geht durch diese Töne durch, um wieder zu einem Akkordtone hinzukommen, daher auch dergleichen Töne Durchgangstöne, oder

Durchgänge

heissen. Den Ton bei 6 können wir ebenfalls einen Durchgangston nennen, oder annehmen, dass durch ihn der darunter liegende

---

*) Oder bildet er etwa mit *a—cis—e* einen Dominantakkord *g—cis—e—g*? — Ein solcher müsste sich nach *d—fis*—(oder *f*)—*a* auflösen und das *g* als Septime (S. 199) nach *f* oder *fis* gehen; da dies hier nicht geschieht, so können wir auch *g* nicht als Akkordton, als Septime zu *a—cis—e* ansehen.

**) Eine Karrikatur dieser Form ist der orgelpunktähnliche Anfang der meisten französischen Ouvertüren, die aus Harmonicarmuth den Bass faul liegen lassen.

Quartsextakkord zu einem Terzquartakkorde werde. Gewiss aber ist der Ton bei 7, *e*, ein nicht zum Akkorde gehöriger; er tritt zugleich mit dem Akkord ein, und verdrängt einstweilen den rechten Akkordton, *d*, von seiner Theilnahme am Eintritte des Akkords. Solche Durchgänge, wie der bei 7, werden auch wohl Wechseltöne, oder

Wechselnoten

genannt.

Nicht blos ein einziger, und nicht blos diatonische Töne, sondern auch zwei und mehr, auch chromatische Töne können als Durchgänge benutzt werden, wie z. B. hier

283

bei a die Töne *e* und *fis*, bei b die Töne *cis*, *d*, *dis* und *e*; und so bilden sich aus Durchgangs- und Akkordtönen alle Arten Laufer und Figuren, z. B.

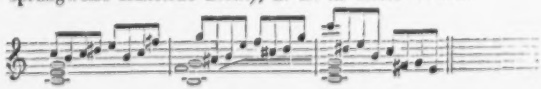
284

aus. Und da man nicht immer Zeit hat, alle Zwischentöne zu durchgehen, so nimmt man auch wohl statt der ganzen diatonischen oder chromatischen Tonreihe blos die den Akkordtönen zunächstliegenden Durchgangstöne (die man

Hülfstöne

oder sprungweise Hülfstöne nennt), z. B. in dieser Weise:

285



um neben der vorherrschenden Festigkeit und Klarheit der Harmonie doch grössere Beweglichkeit und Mannigfaltigkeit in die Melodie zu bringen.

Alles dies kann aber nicht blos in der Oberstimme, wie wir es bis hierher gezeigt haben, sondern auch in der Unter- oder einer Mittelstimme, z. B.

286

oder auch in zwei und mehr Stimmen zugleich, z. B.

287

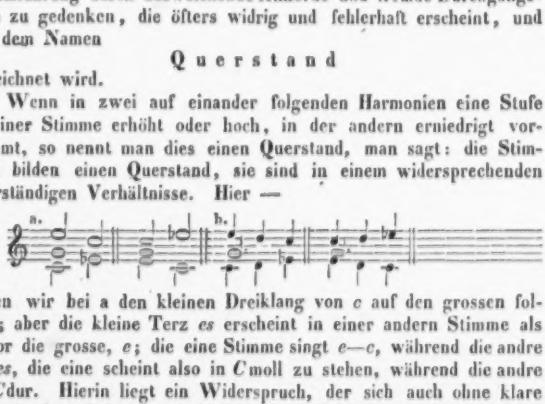
statt haben*).

Zum Schlusse dieser (freilich nichts weniger als erschöpfenden) Entwickelung ist noch einer besonders hervorstechenden Weise der Stimmführung durch ausweichende Akkorde und fremde Durchgangstöne zu gedenken, die öfters widrig und fehlerhaft erscheint, und mit dem Namen

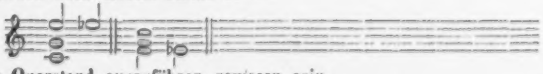
Querstand

bezeichnet wird.

Wenn in zwei auf einander folgenden Harmonien eine Stufe in einer Stimme erhöht oder hoch, in der andern erniedrigt vorkommt, so nennt man dies einen Querstand, man sagt: die Stimmen bilden einen Querstand, sie sind in einem widersprechenden querständigen Verhältnisse. Hier —

288 

sehen wir bei a den kleinen Dreiklang von *c* auf den grossen folgen; aber die kleine Terz *es* erscheint in einer andern Stimme als zuvor die grosse, *e*; die eine Stimme singt *e—c*, während die andre *c—es*, die eine scheint also in *C*moll zu stehen, während die andre in *C*dur. Hierin liegt ein Widerspruch, der sich auch ohne klare Einsicht dem Gehör empfindlich macht. Bei b haben wir denselben Fall vor uns, nur dass die einander widersprechenden Töne durch Zwischentöne (Durchgänge) geschieden sind. Der Widerspruch ist dadurch gemildert, wenn auch nicht beseitigt. Gewöhnlich wird der Querstand nur durch die Versäumniss des von uns S. 203 ertheilten Rathes — jede Stimme in den nächsten Ton des folgenden Akkordes zu führen, herbeigezogen. Die obigen Modulationen bei a würden nach diesem Rathe so —

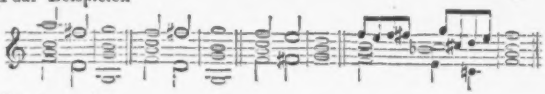
289 

ohne Querstand auszuführen gewesen sein.

---

*) In dieser, wenn auch nur unvollständigen Mittheilung über Durchgänge finden wir das in der Anmerkung S. 207 über die Unsicherheit der sogenannten Leittöne als Zeichen der Ausweichung Gesagte schon hinreichend bestätigt. Wir sehen in den obigen Sätzen No. 283 bis 287 viele fremde Töne als Durchgänge, Wechselnoten und Hülfstöne, die gleichwohl keineswegs Uebergänge in andre Tonarten bewirken oder anzeigen.

Dass andre Querstände weniger missfällig wirken, manche Tonfolge, die querständig scheint, ganz unbedenklich ist, sei nur an ein Paar Beispielen

290 

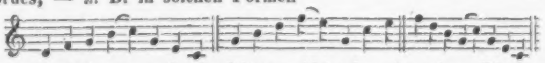
kürzlichst gezeigt.

Erwägung.

Man sieht schon nach diesen flüchtigen Andeutungen, wie unermesslich reich das Gewebe der Harmonie — mit allem, was zu ihm gehört — sich ausdehnt, und wie unthunlich es wäre, in einer vorbereitenden Unterweisung, wie die allgemeine Musiklehre nur sein kann, auf vollständige Belehrung auszugehen. Diese ist nur von der Kompositionslehre zu fodern, und ein Hauptgegenstand derselben. Hier aber konnte nur so viel angedeutet werden, dass der Schüler wenigstens eine ungefähre Vorstellung von den verschiednen Gestaltungen bekäme, die ihm in den Tonstücken entgegentreten.

Auch diese nur einleitende Unterweisung wird ihm hoffentlich eine schon weit sichrere Einsicht in den Bau und Inhalt der Tonstücke, wie auch grössere Leichtigkeit im Notenlesen, in Auffassung und Vortrag geben. Es gehört aber freilich eine zwiefache Uebung dazu, wenn der Unterricht Früchte tragen soll.

Erstens muss der Schüler jede Tonart, dann jeden Akkord mit seinen Lagen, Versetzungen, Umkehrungen, und den für einzelne Akkorde vorgeschriebenen Fortschreitungen selbst auf dem Instrument angeben, und umgekehrt einen angegebnen Akkord schon nach dem Gehör erkennen lernen, dies aber nicht blos in einer, sondern nach und nach in allen Tonarten üben. Besonders bildend ist es für den Musiksinn, wenn der Schüler sich auch übt, die Töne jedes einzelnen Akkordes, und dann die Uebergänge des Dominantakkordes, — z. B. in solchen Formen

291 

so wie der Nonen- und abgeleiteten Akkorde mit seiner Stimme sicher und rein anzugeben. Nur das weiss man recht, was man (wenn nicht körperliches Unvermögen hindert) selbst hervorbringen kann, und wer nicht einen Akkord oder irgend eine Tongestalt schon nach dem Gehör erkennen und, so weit die Stimme reicht, singen kann, der kennt sie noch gar nicht, oder sehr von weitem.

Zweitens muss der Schüler, und zwar in unermüdlicher Wiederholung, fertige Kompositionen genau durchgehen, und sich selbst Punkt für Punkt darüber fragen. Zuerst:

welche Tonart
giebt die Vorzeichnung und der Schluss zu erkennen?
welche Akkorde?
welche Ausweichungen?
Dann, Stimme für Stimme:
woher dieser, der folgende, dritte Ton?
Ist er Akkordton oder Durchgang?

So auch ist die Rhythmik zu prüfen, welche Ordnung, Taktart, Geltung, — welche Gänge, Sätze, Perioden u. s. w., wo dieselben beginnen und schliessen, zu untersuchen. Je gründlicher man in diesem Allen verfährt, desto gewandter wird man in der Ausführung, und besonders

im Partiturspiele.

Denn selbst dem geübtesten Auge ist es unmöglich, in einer grössern Partitur alle Stimmen und in jeder Stimme alle Noten stets gleichzeitig und im rechten Tempo wirklich vom Blatt zu lesen. Wer aber im Akkordwesen, in der Ausbildung und Bewegung der Stimmen Bescheid weiss, vermag aus einigen Noten die Harmonie, aus einer oder ein Paar Stimmen oft die andern wenigstens theilweise zu errathen, und so der Partitur mit raschem Ueberblicke Herr zu werden.

So ist es auch schlechterdings unmöglich, Alles, was eine grössere Partitur enthält, auf einem Instrumente buchstäblich wieder zu geben; und wäre es möglich, so würde damit nicht immer zum Besten gethan sein, es würden die Töne und Stimmen, die im Orchester unter den Händen verschiedner Spieler klar aus einander treten, auf einem einzigen Instrumente verwirrend in einander fliessen. Der Partiturspieler muss also vor allem das Wesentliche vom Unwesentlichen zu unterscheiden, jenes festzuhalten und hervorzuheben, dieses unterzuordnen und nöthigenfalls zu opfern wissen; und auch dies wird ohne Einsicht in den innern Bau des Tonwerks nie sicher gelingen.

Es mag also jeder prüfen, wie weit ihm für seinen musikalischen Trieb Bildung vonnöthen ist. Je mehr er das Bedürfniss der letztern empfindet, für desto edler und wahrhaftiger mag er die Neigung zur Kunst halten; und je mehr er jenem Bedürfnisse zu genügen strebt, desto erfolg- und freudenreicher wird sich sein Talent bewähren.

Zehnter Abschnitt.

Die Bezifferung.

Um nun dem Partiturleser den Einblick in die Harmonie zu erleichtern, und dem Komponisten eine Schnellschrift zum raschen Entwurfe seines Werks in die Hand zu geben, hat man eine besondre, meist aus Ziffern bestehende Schrift eingeführt, durch die wenigstens das Wichtigere über Akkordwesen und Modulation schnell und leicht aufgezeichnet und gelesen werden kann. Diese Schrift nennt man

Bezifferung

und ihre Zeichen mit diesem, oder dem fremden Worte: Signaturen. Die Bezifferung wird dem Bass, oder der jedesmaligen tiefsten Stimme zuertheilt, über oder unter ihm aufgezeichnet, und eine solche Stimme zusammt der Bezifferung heisst

Generalbass.

Die Ausführung einer solchen Schrift heisst

Generalbassspielen,

und ist auch aus dem Grunde des Erlernens werth, weil mancherlei Kompositionen, z. B. Recitative (auch Choräle in manchen Choralwerken) zum Theil gar nicht ausgeschriebene Harmonie, sondern dafür blose Generalbass-Bezifferung haben.

Hierüber theilen wir nun das Nächstnöthige mit.

Zunächst kommt es bei der Bezifferung darauf an, was bezeichnet werden soll?

Ist blos eine Intervallenreihe, z. B. eine Oktaven-, Terzen-, Sextenfolge gemeint, so setzt man über die untere Stimme (wie wir zum Theil schon S. 26 gesehen haben) die Bezeichnung

all' 8va, alla 3za, alla 6ta,

oder auch eine blose 8, 3, 6, und über die folgenden Noten schräg aufwärts gehende Striche. Z. B. das Sätzchen bei a

wird, wie bei b steht, ausgeführt.

Soll ein Ton, oder eine Tonreihe der Generalbassstimme gar nicht begleitet werden, so bezeichnet man jenen mit einer Null, oder mit einem Querstrich / oder Häkchen ⌒, diese mit

t. s., tasto solo.

Soll ein Akkord bezeichnet werden, so ist zu unterscheiden zwischen Dreiklängen und allen andern Akkorden.

Dreiklänge, als die einfachsten Akkorde, werden ohne weitere Bezeichnung überall vorausgesetzt, wo kein andrer Akkord, kein *all' unisono* (alle Stimmen im Einklange), kein *tasto solo, all' 8va* u. s. w. ausdrücklich angegeben ist.

Abgesehen hiervon wird jeder Akkord nach den Intervallen bezeichnet, die ihm den Namen geben. Also

6 bezeichnet einen Sextakkord (nämlich des Basstones, über oder unter dem sich die Ziffer findet);
$\frac{6}{4}$ oder $\frac{4}{6}$ bezeichnet einen Quartsextakkord;
7 bezeichnet einen Septimenakkord,
$\frac{5}{6}$ oder $\frac{6}{5}$ bezeichnet einen Quintsextakkord,
$\frac{3}{4}$ oder $\frac{4}{3}$ einen Terzquartakkord,
2 einen Sekundakkord,
9 einen Nonenakkord.

Will man einen Dreiklang ausdrücklich bezeichnen, so nimmt man

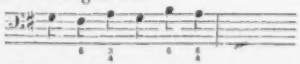
3, oder $\frac{5}{3}$ oder $\frac{8}{3}$ oder $\frac{8}{5}$, $\frac{3}{5}$, $\frac{3}{8}$ u. s. w.

dazu; so können auch bei andern Akkorden mehr Intervalle als in der Regel nach Obigem nöthig ist, oder alle, in Ziffern angegeben werden, z. B. der Terzquart- und Sekundakkord so

$\frac{3}{4}$, $\frac{6}{4}$ und $\frac{6}{4}$ u. s. w.
$\frac{6}{3}$ $\frac{4}{3}$ $\frac{4}{2}$

beziffert werden.

Alle diese Ziffern deuten auf die bezeichneten Stufen, wie sie der Vorzeichnung nach sich vorfinden. Nähmen z. B. in *G*-dur folgende Bezifferungen vor

293 

so müsste der Terzquartakkord auf *a* — *a, c, d, fis,* der Quartsextakkord *a, d, fis* heissen. Will man aber zu einem Akkorde Töne erhöht oder erniedrigt haben, die es der Vorzeichnung nach nicht sind, so setzt man

1) statt der Terz das zur Erhöhung oder Erniedrigung nöthige # oder b oder ♮,

2) vor jede andre Ziffer, wie vor eine Note das nöthige Versetzungszeichen, z. B.

b6, #5, ♮4.

Auch die Terz kann man, wenn es beliebt oder wenn man Missverständnissen vorbeugen muss, mit Ziffer und Versetzungszeichen zugleich notiren.

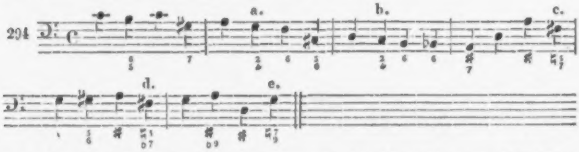
Statt der Kreuze pflegt man auch die Ziffer blos zu durchstreichen,

2, 3, 4, 5, 6, 7.

Auch Doppelkreuze und Doppelbee werden vor den Ziffern gehandhabt, wie vor Noten.

Soll das Intervall eines Akkordes, das in der gewöhnlichen Bezifferung nicht enthalten ist, erhöht oder erniedrigt genommen werden, so muss die gehörige Ziffer, und vor dieser das nöthige Versetzungszeichen in die Bezifferung gestellt werden.

Als Beispiel für alle diese Regeln geben wir hier den bezifferten Bass der Akkordfolge No. 272,



aus dessen Vergleiche mit der Harmonie in No. 272 man sich leicht über alle Punkte verständigen kann. Bei a musste vom Sekundakkorde ausser der Sekunde auch die Quarte in die Bezifferung kommen, damit man anmerken könne, dass die Quarte erhöht werden solle. Derselbe Fall trat bei b ein; dessgleichen musste bei c und d die Quinte im Septimen- und bei e die Septime im Nonenakkord aus gleichem Grund in den Ziffern angeführt werden.

Man sieht hier, dass die Bezifferung das Nöthigste, den Akkord selbst, genau in der Grösse seiner Intervalle angeben kann, die Lage der Intervalle aber nicht ausdrückt. Bisweilen sucht man sie durch Stellung der Ziffern anzudeuten. Hätte man z. B. dem ersten Basston in No. 272 die Ziffern

3
10
5

untergesetzt, so würde man, da überhaupt für den Dreiklang keine Bezifferung nöthig war, errathen können, dass die Ziffern auf die Lage der Akkordtöne Bezug haben. Bisweilen wird auch zu solchem Zwecke statt der 3 eine 10 gesetzt, wiewohl im Allgemeinen jede Ziffer nur das Intervall, nicht die Oktave, in der man es setzen soll, andeutet.

Der Bequemlichkeit wegen braucht man, wenn ein Akkord über einem fortgehenden Basse fortbestehen soll, statt mehrfacher Ziffern wagerechte Striche. Diese Bezifferung z. B.

295

ist so zu verstehen:

296

Soll aber ein Akkord auf mehrern Stufen nach einander wiederholt werden, so setzt man (wie schon S. 217 in Bezug auf einzelne sich wiederholende Intervalle angegeben ist) statt wiederholter Ziffern unter jeden Basston schräge Strichelchen. Dieser Bass also

297

mit seiner Bezifferung ist so

298

zu verstehen.

Finden sich unter einem Basstone zwei oder mehr Bezifferungen nach einander, so sollen alle angedeuteten Akkorde nach einander zu diesem Tone genommen werden. Diese Bezifferungen z. B.

299

zeigen an, dass zu *C* der Dreiklang, Quartsextakkord, Dominantakkord von *F*, zu *f* der Dreiklang u. s. w. genommen werden sollen. — Wie sind aber dergleichen Akkorde taktisch zu vertheilen?

Erst erhält der Haupttheil und die gewesenen Haupttheile, z. B. im Viervierteltakt das erste und dritte Viertel, dann jeder Takttheil seine Harmonie; z. B. das obige Sätzchen wäre so —

300

auszuführen.

Hat ein Basston mehr Bezifferungen unter sich, als Takttheile, so erhalten die Taktglieder besondre Harmonien, und zwar zuerst die der Nebentheile und zuletzt die des Haupttheils, damit das Gewicht des letztern nicht durch einen zu beweglichen

Harmonienwechsel geschwächt werde. Mithin würden folgende Bezifferungen

301

in dieser Weise zu vertheilen sein.

302

So werden nun auch die Vorhalte durch die Ziffer ihres Intervalls und die der Auflösung angezeigt. Z. B. diese Bezifferung

303

bedeutet folgenden Satz:

304

Man sieht, dass überall neben den Vorhaltsziffern soviel von der Akkordbezifferung zugesetzt wird, um jedes Missverstehen der erstern zu beseitigen. — Da über dem letzten Ton eine None als Vorhalt erscheint und sich nach oben, in die Dezime auflösen soll: so war es natürlich, den Auflösungston nicht mit einer 3, sondern mit 10 zu beziffern.

In gleicher Weise deutet man nun endlich auch die Harmonien über einem liegenbleibenden Basse, z. B. im Orgelpunkte, mit allen Ziffern an, die vom Basston aus dazu gehören, sie deutlich zu machen. So würde z. B. die in No. 281 entworfene Harmonie in dieser Weise

305

zu beziffern sein.

Man sieht, dass das Bezifferungssystem nicht geeignet ist, die Notenschrift zu ersetzen, dass es Manches, z. B. die Zahl der Stimmen, gar nicht, Manches, z. B. die Eintheilung, nur sehr unvollkommen ausdrückt, und, je umständlicher man die Zifferreihen ausführt, um so verwirrter und schwerer lesbar erscheint. Allein das ist auch gar nicht seine Bestimmung; es soll nur einstw len, bis der Komponist Zeit und Raum zur Notirung findet

der Noten eintreten, soll uns nur den Ueberblick der Partitur erleichtern, bis wir sie vollständiger und sicherer in den Notenzeilen selbst lesen gelernt, und soll uns nur diejenigen ohnehin nicht harmonisch-reich entwickelten Sätze erläutern, für die die Komponisten selbst (besonders ältere) eine ordentliche Notenschrift nicht nöthig befunden haben. Für diese Zwecke ist hoffentlich die obige Anweisung genügend, obwohl sie nicht alle Regeln und Gewohnheiten umfasst, die sich bei der Bezifferungsmethode hier und da (oft sehr abweichend) gebildet haben.

In ältern Werken (z. B. Recitativen von Seb. Bach) finden sich sogar bisweilen Bässe ohne Zifferschrift, — unbezifferte Bässe genannt, — die gleichwohl harmonisch begleitet werden sollen. Hier muss man nun aus dem Gange der Singstimme und den nothwendigen, oder angemessensten, oder — gewöhnlichen Wendungen der Komposition die Harmonie zu errathen suchen. In das Einzelne dieser sehr problematischen und wenig wichtigen Räthselkunst einzugehen, finden wir hier keinen Anlass.

Fünfte Abtheilung.

Die Kunstformen.

Erster Abschnitt.

Allgemeine Betrachtung der Kunstformen.

Wir haben nun die Grundformen kennen gelernt, in denen die Musik sich darstellt. Fassen wir alles Bisherige zusammen, so wissen wir Folgendes.

1) Alle Musik kann bestehen entweder aus einer einzigen Tonreihe, oder aus zwei und mehr gleichzeitigen Tonreihen; erstere Musik nennen wir einstimmig, letztere mehrstimmig.
2) Jedes Musikstück kann für irgend ein oder mehrere Musikorgane bestimmt sein. Wir haben in dieser Beziehung schon reine Vokalmusik, begleitete Vokalmusik, Instrumentalmusik, u. s. w. unterscheiden gelernt.
3) Jeder musikalische Gedanke kann sich in dreierlei Grundformen äussern: als Gang, als Satz, als Periode.

Bleiben wir bei der letzten Unterscheidungsreihe stehen, so bemerken wir: dass eine Periode, ja sogar ein Satz schon für sich selbst bestehen, für sich allein etwas Bestimmtes aussprechen kann, hingegen ein Gang, da er keinen bestimmten Abschluss hat, für sich selber gar nicht als ein abgeschlossenes Ganze, als ein Kunstwerk gelten kann, dass er also schon von selbst auf eine Verbindung mit Sätzen oder Perioden hindeutet.

Und so können wir schon voraussehen, dass keineswegs alle Kunstwerke sich mit der Form einer einzigen Periode, oder gar eines Satzes oder Gangs begnügen, sondern dass sie meist aus einer Verbindung mehrerer Sätze, Perioden und Gänge bestehen. Das muss sich auch schon jeder, der ein grösseres Tonstück, etwa eine Symphonie, gehört hat, von selbst sagen.

Dieser vorläufige Ueberblick lässt uns nun schon erkennen, worin Wesen und Unterschied der Kunstformen bestehen werden, in denen Tonstücke abgefasst sind. Es werden dabei

1) die Anzahl, und die Behandlung der Stimmen,
2) die Weise, wie ein Satz (oder eine Periode) dargestellt und benutzt wird,
3) die Weise, wie verschiedne Sätze (Perioden) und Gänge miteinander zu einem Ganzen verbunden werden,
4) die Organe, für die ein Tonstück bestimmt ist, endlich

5) die Verbindungen, in welche die Musik mit andern Künsten oder mit der Feier des Gottesdienstes u. s. w. tritt,

in Betracht kommen.

Jedem Musikübenden ist wenigstens eine allgemeine Kunde von den Kunstformen wünschenswerth; sie gehört nicht nur in den Kreis dessen, was jeder, der auf musikalische Bildung Anspruch macht, wissen muss, sondern gewährt ihm auch thatsächliche Vortheile. Denn wer sich geübt hat, die Formen der Tonstücke bestimmter zu erkennen, wird die Absichten des Komponisten in jedem Werke und in jedem Theil eines Werks leichter, sicherer und tiefer durchschauen; er wird leichter fassen, was der Komponist hat sagen wollen, und wird besser wissen, wie es gesagt, — vorgetragen werden soll. Dies ist der Grund, warum die allgemeine Musiklehre sich mit den Kunstformen zu beschäftigen hat.

Allein es kann hier noch weniger, als in den vorhergegangenen Abschnitten eine erschöpfende Abhandlung gegeben werden. Und zwar aus folgenden Gründen.

Der Kunstformen sind nicht so gar viele. Aber jede derselben, so wesentlich sie auch von allen andern unterschieden bleibt, kann doch im Unwesentlichen so vielerlei abweichende Gestaltungen annehmen, dass bisweilen ein schon sehr geübter, sicherer Blick dazu gehört, durch die verschiednen Wendungen verschiedner Kunstwerke hindurch die Uebereinstimmung im Wesentlichen zu erkennen. Es ist sogar nach der freien Weise jeder Kunst fortwährend erlaubt, neue Formen zu versuchen, die dann fast nichts anders sein können, als Mittelgestalten zwischen einer und der andern Form, Mischungen zwei verschiedner Formen. Hier liegt nun in der Sache selbst die Unmöglichkeit, das Werk unter eine der stehenden Rubriken zu bringen.

Alle diese Abweichungen kennen zu lehren, hat die allgemeine Musiklehre schon desswegen keinen Raum, weil viel mehr Beispiele und tiefere Einsicht in Melodie, Harmonie, Stimmführung u. s. w. dazu gehörten, als hier mitgetheilt und vom Lernenden auf dieser Stufe aufgenommen werden könnten. Dies muss also dem Studium der Kompositionslehre überlassen bleiben, und hier müssen wir uns wieder mit Andeutung, mit Einweisung in ein bei tieferm Eindringen höchst interessantes Gebiet begnügen. Selbst die Beispiele werden nur spärlich gegeben werden, da es doch unmöglich ist, sie vollständig mitzutheilen. Wer aber den hier gegebnen Winken stete Beobachtung folgen lässt, wird schon nach einiger Zeit ziemlich sicher im Formengebiet orientirt sein.

Zweiter Abschnitt.

Formunterschiede der Stimmführung.

Jedes Tonstück kann, wie wir wissen, entweder einstimmig oder mehrstimmig sein; unter letzterer Benennung begreifen wir Alles, was mehr als eine Stimme hat, also auch zweistimmige Kompositionen.

Nun kann eine mehrstimmige Komposition zweierlei Tendenzen haben.

Erstens kann von mehrern Stimmen irgend eine die Hauptstimme sein, und die andern können ihr nur zur Unterstützung, zur Begleitung dienen. Kompositionen dieser Art nennen wir

homophon.

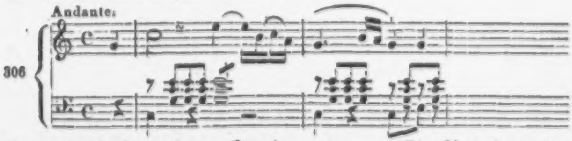
In der homophonen Schreibart also sind zweierlei Stimmen zu unterscheiden:

die Hauptstimme,

welche den wesentlichen Inhalt vorzutragen hat und den Ansprüchen an eine kunstgemässe Melodie entsprechen soll, und

die Nebenstimmen,

welche nur um der Hauptstimme willen da sind, nicht eignen selbständigen Inhalt haben, sondern den der Hauptstimme bestärken, oder hervorheben sollen. Hier



sehen wir ein homophones Sätzchen vor uns. Die Oberstimme hat einen melodischen Gang, der uns, wie er nun einmal ist, befriedigen kann. Die vier andern Tonreihen sind offenbar nur dazu bestimmt, die Hauptstimme mit Harmonie und einem gleichmässig bewegten Rhythmus zu unterstützen; es könnte keine dieser Nebentonreihen für sich allein als eine Melodie gelten, oder wohl gar der Oberstimme den Rang streitig machen.

In der Regel ist es die Oberstimme, die man zur Hauptstimme macht; sie ist auch wegen ihrer Lage und der beweglichern und

eindringlichern Natur der höhern Töne am geeignetsten dazu. Allein es kann auch jede andre Stimme, z. B. der Bass, —

307

oder der Tenor, —

308

oder der Alt sein; oder es kann auch eine Stimme um die andre als Hauptstimme auftreten, z. B. der Satz No. 306 könnte erst in seiner Weise ausgeführt werden, also mit der Oberstimme als Hauptstimme; dann könnte Bass oder Tenor die Hauptmelodie wiederholen und die Oberstimme an der Begleitung Theil nehmen, wie in No. 307 und 308 angefangen worden ist, — oder es könnten in ein und demselben Satze, z. B.

309

die Stimmen sich in der Hauptmelodie ablösen, es könnte z. B. erst der Tenor, dann der Diskant u. s. f. Hauptstimme sein.

Vergleichen wir nun No. 309 und besonders No. 307 und 308 mit No. 306: so sehen wir, dass die Nebenstimmen auch einen mannigfaltigern und interessantern Inhalt übernehmen, dass jede von ihnen (wie in No. 308) einen eignen Weg gehen, oder auch eine (wie in No. 308 die Oberstimme) sich besonders hervorthun

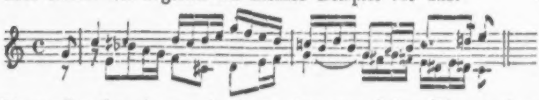
kann. In den vorstehenden Fällen wird man demungeachtet nicht zweifelhaft sein, welches die Hauptstimme ist. Aber es kann, wie man schon erräth, wohl der Fall eintreten, wo eine zweite Stimme sich soweit ausgebildet hat, dass man ungewiss wird, ob sie noch als blose Nebenstimme gelten kann, oder schon eine zweite Hauptstimme geworden ist. — Dies führt uns auf unsere Hauptunterscheidung zurück. Es kann nämlich

zweitens ein Satz oder eine ganze Komposition so beschaffen sein, dass nicht eine Stimme Hauptstimme ist, und die andern Nebenstimmen, sondern dass alle Stimmen wesentlichen Inhalt, gleichmässigen Antheil am Ganzen, soviel wie möglich eine jede die Eigenschaften einer kunstmässigen Melodie hat. Dies ist die eigentliche Mehrstimmigkeit. Einen so abgefassten Satz und die Schreibart selbst nennen wir

polyphon.

Hier haben wir sogleich ein kleines Beispiel vor uns.

310



Dieses Sätzchen ist so abgefasst, dass man keine Stimme ohne die andre irgend als befriedigend, keine als die Hauptstimme ansehen kann; jede der beiden Stimmen strebt nach möglichster Vollkommenheit in melodischer Beziehung, jede unterstützt, ergänzt die andre und wird von ihr gegenseitig unterstützt, jede hat gleich wesentlichen Antheil am Ganzen. — Wem dieses allerdings winzige Beispiel noch nicht genügt, der sehe sich die Stimmen in irgend einer guten, z. B. Seb. Bachschen Fuge an, und vergleiche ihre Weise mit den untern, begleitenden Stimmen in irgend einem Tanze oder Marsche: so wird ihm der Unterschied klarer vor Augen treten.

Uebrigens ist allerdings Polyphonie und Homophonie nicht so absolut geschieden, dass man nicht im Einzelnen zweifelhaft werden könnte, ob eine Stimme nur eine interessant, oder doch inhaltvoller ausgeführte Begleitung (z. B. die Oberstimme in No. 308) oder eine — bisweilen auch wenig mehr bedeutende Stimme eines polyphonen Satzes (man nennt sie wohl bisweilen *) zum Unterschiede von bloser Begleitung

reale Stimmen)

sein solle. Auch ist nicht etwa jedes Tonstück durchweg entweder homophon oder polyphon komponirt, vielmehr wechseln in

*) Bisweilen wird jede Stimme eine reale genannt, die nur überhaupt einen eignen Gang, — nicht mit einer andern im Einklang oder in Oktaven zusammen geht.

vielen homophone Stellen mit polyphonen, oder es sind einige Stimmen reale, andre blos begleitende.

Die Abfassung polyphoner Sätze (bisweilen auch die Abfassung jedes mehrstimmigen Satzes, er sei polyphon oder homophon) wird

Kontrapunkt,

(die Kunst des Kontrapunkts, Kontrapunktik, Kontrapunktiren) genannt.

Man hat mehrere Arten des Kontrapunkts zu unterscheiden, namentlich den einfachen, den doppelten, drei-, vier-, mehrfachen und verkehrten.

Der einfache Kontrapunkt

hat es nur mit der Erfindung zweier oder mehrerer realer Stimmen, also mit dem polyphonen Satze, wie wir ihn bisher kennen, zu thun.

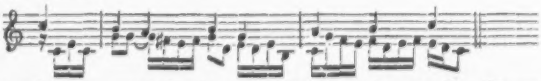
Der doppelte Kontrapunkt

ist die Abfassung zweier realen Stimmen in solcher Weise, dass sie gegen einander die Stelle tauschen, die Oberstimme zur Unterstimme, diese zur Oberstimme werden kann. Die Versetzung der Stimmen wird

Umkehrung

genannt. Hier

311



sehen wir einen zweistimmigen Satz*), den wir vor allen Dingen für einen polyphonen anerkennen können. Er ist aber so eingerichtet, dass die obere Stimme unter die untere, oder diese über die obere

312

gesetzt werden kann. Hier sehen wir also ein nach dem doppelten Kontrapunkt abgefasstes Sätzchen, und erkennen sogleich die eigentliche Kraft des doppelten Kontrapunkts, die darin besteht, dass seine Produkte ohne alle innere Veränderung, durch blöse Umkehrung der Stimmen, eine neue Gestalt von eigner Bedeutung annehmen können.

Wie geschieht nun die Umkehrung? Dadurch, dass entweder die obere Stimme tiefer, oder die untere höher gesetzt wird. Diese

---

*) Und zwar ist die Oberstimme der Anfang des Chorals: Vom Himmel hoch da komm' ich her; es war daher nur die Unterstimme dazu zu erfinden. Ein solcher zuzuerfindender Satz wird bisweilen vorzugsweise „der Kontrapunkt" und seine Erfindung Kontrapunktiren genannt.

Versetzung kann um acht, neun, zehn, elf, zwölf, dreizehn, vierzehn Stufen geschehen; es giebt daher sieben Arten des doppelten Kontrapunkts, den

in der Oktave,
" " None,
" " Dezime,
" " Undezime,
" " Duodezime,
" " Terzdezime *(decima tertia)*,
" " Quartdezime *(decima quarta)*,

von denen die erste die leichteste und zugleich brauchbarste ist. Der obige Satz (No. 312) ist, wie man sieht, nach dem doppelten Kontrapunkt der Oktave abgefasst.

Der drei-, vier-, mehrfache Kontrapunkt

hat es, wie man nun schon erräth, mit der Abfassung eines drei-, vier-, mehrstimmigen Satzes zu thun, dessen sämmtliche Stimmen gegen einander umgekehrt werden können. — Bei dem

verkehrten

oder doppeltverkehrten Kontrapunkt aber werden die Stimmen nicht blos gegen einander umgekehrt, sondern auch Schritt für Schritt in entgegengesetzter Richtung geführt; jeder Schritt, jede Terz, Quarte u. s. w., die aufwärts ging, wird in einen gleichen Schritt abwärts verwandelt, und umgekehrt.

Soviel von diesen verschiednen kunstreichern Schreibarten, damit wenigstens im Allgemeinen ihr Sinn gefasst werden könne. Wenn übrigens von zwei-, drei-, mehrstimmigem Kontrapunkte die Rede ist, werden nur die Stimmen gezählt, die gegeneinander umgekehrt werden können, nicht aber andere, die ausserdem noch zugefügt sein mögen.

Hier können wir nun schon einigermaassen übersehen, auf wie vielfache Art ein Satz dargestellt werden kann. Wir können ihn einstimmig oder mehrstimmig darstellen; im letztern Falle homophon oder polyphon; wiederum, wenn er polyphon erscheint, in den Formen des einfachen oder doppelten (und mehrfachen) Kontrapunktes.

Alle Kunstformen sind nun entweder in homophoner, oder in polyphoner Schreibart abgefasst, oder sie bedienen sich abwechselnd und vermischt des polyphonen und homophonen Satzes. Wir wollen uns dieser Abtheilung bedienen, und erst von den rein oder vorzugsweise polyphonen Formen handeln, dann zu den homophonen übergehen. Späterhin erst, wenn wir die Formen aus der Schreibart entwickelt haben, wird die Anwendung auf die verschiednen Musikorgane folgen.

Dritter Abschnitt.

Die polyphonen Formen.

Von den polyphonen Formen haben wir besonders ihrer drei Hauptarten zu merken: Figuration, Fuge und Kanon; und von jeder die wichtigsten Anwendungen.

1. *Die Figuration.*

Figuration nennen wir zuerst die Begleitung irgend einer feststehenden Melodie, z. B. einer Choralmelodie, mit einer oder mehr melodisch ausgebildeten Stimmen. Die dazu gewählte Hauptmelodie, meistens die eines Chorals, heisst dann fester (unabänderlicher) Gesang, oder

cantus firmus,

die hinzugesetzten Stimmen aber wollen wir

Figuralstimmen

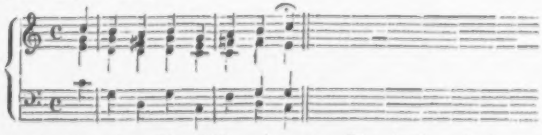
und die Arbeit selbst

Figuriren

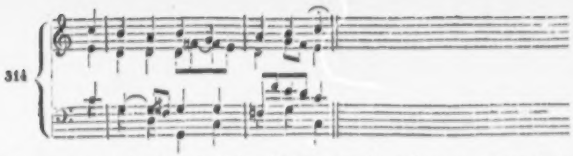
nennen.

Wie unterscheidet sich nun die Begleitung mit Figuralstimmen von bloser homophoner Begleitung? Dadurch eben, dass die Figuralstimmen einen eignen, für sich geltenden Inhalt haben und nach melodischer Vollendung streben, die homophonen Begleitungsstimmen aber nicht. Hier

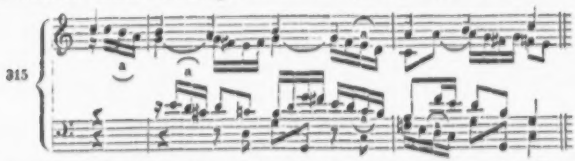
313



sehen wir die schon No. 311 gebrauchte Choralzeile mit homophoner Begleitung. Keine der begleitenden Stimmen hat einen besondern Inhalt und nimmt ein besonderes Interesse in Anspruch; das sieht man schon daraus, dass keine einen eigenthümlichen Rhythmus hat. Sie sind alle nur der Hauptstimme wegen, um diese mit Harmonie zu unterstützen, da. Wollte man ihnen auch da oder dort eine eigne, belebende Wendung, z. B.



geben, so wird man doch im Ganzen wohl erkennen, dass jede dieser Stimmen nur eine Nebenstimme, nur Begleitung der Hauptstimme ist. Betrachtet man dagegen die in No. 311 zu demselben Cantus firmus gesetzte Stimme, oder diesen Satz:



so sieht man, dass freilich auch hier die untern Stimmen den Cantus firmus begleiten, dass aber jede derselben ihren ganz eignen, vom Cantus firmus wesentlich unterschiednen Inhalt hat, dass jede von ihnen strebt, sich als eine eigne Melodie zu vollenden.

Solche Figurationen nehmen nun die mannigfaltigste Gestalt an. Bald ist der Cantus firmus in der Ober-, bald in der Unter- oder einer Mittelstimme, bald abwechselnd in einer oder der andern; bald steht demselben eine Stimme (wie in No. 312), bald ihrer zwei, drei und mehrere gegenüber. Von mehrern Figuralstimmen geht bald eine jede ihren eignen Weg, bald suchen sie wenigstens ein kleines Motiv gemeinschaftlich, entweder nach einander oder gleichzeitig mit einander festzuhalten (wie oben das mit a bezeichnete Motivchen), bald suchen sie einander in grössern Sätzen, wie z. B. dieses kleine Beispiel in dem mit b bezeichneten Sätzchen, —

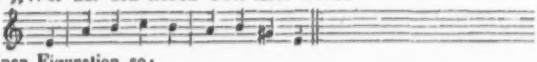
nachzuahmen. Bald beginnen und schliessen sie mit jeder Strophe des Cantus firmus, bald machen sie Einleitungen, Zwischen- und Nachsätze, oder — wie sie in Bezug auf den Choral genannt werden, —

Vor-, Zwischen- und Nachspiele.

In allen diesen Gestalten kann sich denn der mannigfaltigste Sinn aussprechen.

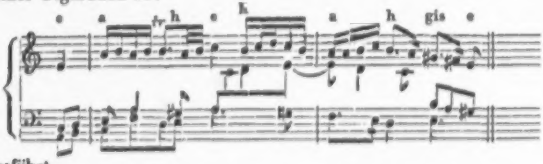
Endlich findet man Figurationen, in denen der Cantus firmus selbst nicht ganz genau beibehalten, sondern in eine andre Taktart gebracht, oder durch melismatische Zusätze (durch Veränderungen und Zusätze zu seiner ursprünglichen Weise) mehr oder weniger verändert erscheint. So hat z. B. Seb. Bach die Melodie des Chorals: „Wer nur den lieben Gott lässt walten“

317



in einer Figuration so:

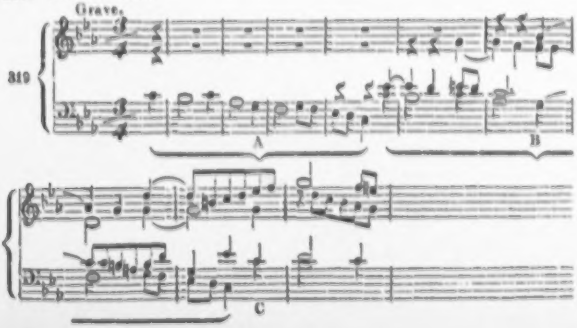
318



ausgeführt.

Eine zweite Form der Figurirung ist besonders von ältern Komponisten vielfach gebraucht worden, namentlich von Händel und Sebastian Bach. Der Bass trägt irgend einen nicht zu langen Satz (von vier, sechs, acht Takten) zuerst allein vor, und wiederholt ihn dann fortwährend, indem die obern Stimmen eine sich immer reicher und stärker entfaltende Figuration dagegen führen, so dass neben dem die Einheit erhaltenden Grundthema ein überaus mannigfaltiger Gesang der durchaus polyphon geführten Oberstimmen unser Interesse und Empfinden in vielfacher Weise anspricht. Hier haben wir als Beispiel einen geringen Anfang solcher Figuration über einem Basse.

319



Das, des Raumes wegen nur kleine Thema A wird bei B wiederholt, und hier beginnen die drei Oberstimmen ihren Gesang zu entwickeln; bei C setzt das Thema zum drittenmal ein und der Gesang der Oberstimmen scheint fliessender und reicher werden zu wollen. — Eine geistreiche Anwendung dieser Form ist in Händels Alexanderfest, in dem Chor: „Weck' ihn auf aus seinem Schlummer" zu finden.

Ein solcher sich hartnäckig (obstinat) wiederholender Bass heisst

Basso ostinato,

und dieser Name bezeichnet die ganze Form. Am reichsten ist dieselbe übrigens in Seb. Bachs Passecaglie ausgeführt.

Zum Schluss erwähnen wir noch eine Anwendung der Figuration, ohne Cantus firmus und ohne ein sonstiges festgehaltenes Thema. Die Stimmen führen ihren Gesang, ihre Bewegung für sich allein durch eine Reihe von Akkorden oder Modulationen aus, und schliessen eben so, ohne dass man berechtigt wäre, eine von ihnen Hauptstimme, die andern Nebenstimmen zu nennen, wenn auch eine von ihnen (meist die Oberstimme) vorübergehend, etwa am Schlusse, eine vorherrschende Wendung der Melodie ergreift. Wir finden diese Form häufig in Vorspielen oder Einleitungen zu grössern Musikstücken, und in Etüden oder Uebungssätzen für Klavier und Orgel angewendet.

2. *Die Fuge.*

Die Fuge ist eine zwei- oder mehrstimmige Komposition, in der ein einstimmiger Satz, der das

Thema

genannt wird, erst in einer Stimme auftritt, dann von einer Stimme in die andre wandert, und den Hauptinhalt des ganzen Tonstückes ausmacht.

Während eine zweite Stimme das Thema aufnimmt, führt die Stimme, die es zuerst gehabt, ihren Gesang fort, der nun also dem Thema gegenüber steht, und desshalb

Gegensatz

heisst. Nach der zweiten Stimme ergreift eine dritte, vierte, — so viel Stimmen an der Fuge Theil nehmen, — das Thema, die andern übernehmen den Gegensatz, und bilden insgesammt, dem Thema gegenüber, die

Gegenharmonie.

Nun würde es aber zu einförmig sein, wenn das Thema von jeder Stimme fortwährend auf denselben Stufen vorgestellt werden sollte. Man wechselt also in mannigfacher Weise, und am regelmässigsten so, dass wenn die erste Stimme das Thema in der Ton-

leiter des Haupttones vorgetragen hat, die folgende Stimme dasselbe in der Tonleiter der Dominante wiederholt. Dies nennt man

die Antwort

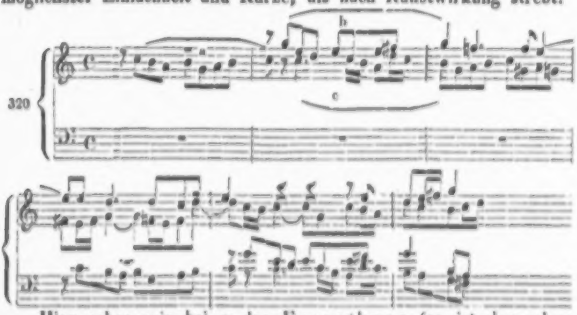
oder die Beantwortung des Themas; das Thema in der Haupttonleiter heisst dann

Führer (*dux*)

und die Antwort darauf, das Thema in der Nebentonleiter,

Gefährte (*comes*).

Im Allgemeinen wird übrigens der Gefährte dem Führer genau, Note für Note, nachgebildet; besondre Umstände können jedoch zu einzelnen kleinen Abweichungen nöthigen, wofern nur nicht das Thema dadurch wesentlich verändert, oder gar unkenntlich wird. Betrachten wir vorerst einen kleinen Fugensatz, der mehr nach möglichster Einfachheit und Kürze, als nach Kunstwirkung strebt.



Hier sehen wir bei a das Fugenthema (es ist der schon öfters gebrauchte Choralanfang) oder den Führer; er tritt im Alte zuerst ganz allein auf. Der Diskant antwortet darauf mit dem Gefährten; man wird in demselben (b) ohne Zweifel das Thema erkennen, obgleich er in einem andern Tone (der Tonart der Dominante) erscheint, und ein Paar Intervalle verändert hat.

Jetzt müsste man erwarten, sofort im dritten Takte das Thema in einer neuen Stimme zu hören. Wir haben es aber vorgezogen, den Eintritt der dritten Stimme mit dem Thema zu verzögern; ein

Zwischensatz

(auch bisweilen Zwischenharmonie genannt) unterbricht die Wiederholungen, führt uns bequem nach Cdur zurück, wo das Thema (der Führer) wieder eintreten soll, und verhindert, dass das Thema durch unaufhörliche Wiederholung ermüde. Im vierten und fünften Takte treten nun Bass und Tenor mit Führer und Gefährten auf, und in dem angefangenen letzten Takte erscheint wieder ein Zwischensatz.

Hier könnten wir nun mit unserer Fuge zum Schlusse gehen, indem wir vom letzten der obigen Takte wieder nach *C*dur zurückkehrten, und daselbst endeten. Es kann aber auch (und dies ist der gewöhnliche Fall) weiter gegangen, nach dem Zwischensatze wiederum das Thema in irgend einer Stimme eingeführt und von andern Stimmen beantwortet werden.

Jeder Lauf des Themas durch die Stimmen heisst

Durchführung.

Die Durchführung ist vollständig, wenn alle Stimmen an ihr Theil genommen haben, wie in No. 320; unvollständig, wenn nicht alle Stimmen das Thema gehabt, übervollständig, wenn eine oder einige Stimmen es mehr als einmal gehabt haben.

Wir sehen nun, dass eine Fuge aus einer oder mehrern Durchführungen bestehen kann, und begreifen jetzt erst den Vortheil der Zwischensätze, die dazu dienen, die einzelnen Durchführungen aus einander zu halten und dadurch Ueberschaulichkeit und Abwechselung in das Ganze zu bringen.

Woran erkennen wir aber das Thema einer Fuge? Wir sehen wohl seinen Anfang in der ersten Stimme; wo aber ist sein Ende, seine Gränze vom Gegensatze? — Dieses finden wir, wenn wir erstens nach den allgemeinen Grundsätzen über Melodie untersuchen, wo der Satz, mit dem die erste Stimme beginnt, ein befriedigendes Ende hat; zweitens durch Vergleichung des Führers mit dem Gefährten in den beiden anfangenden Stimmen; so weit beide mit einander gehen, so weit geht (in der Regel) das Thema, — wobei die kleinen bisweilen nöthig werdenden Abweichungen im Laufe des Gefährten unberücksichtigt bleiben.

Merkenswerth sind einige besondre Umgestaltungen des Fugenthemas. Man lässt es bisweilen

in der Vergrösserung,

das heisst mit doppelt grossen Noten (z. B. mit Vierteln statt der Achtel), bisweilen

in der Verkleinerung,

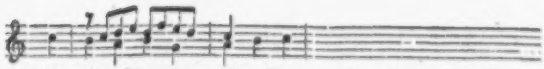
das heisst mit doppelt kleinen Noten (z. B. Sechszehntel statt der Achtel), bisweilen

in der Verkehrung

auftreten, das heisst in der Weise, dass jeder Schritt, der hinunter ging, nun hinauf geht, und umgekehrt. Hier

321

sehen wir im Kleinsten das Thema in zweierlei Grössen neben einander; man kann die erste Stimme eine Vergrösserung der andern, oder diese eine Verkleinerung der ersten nennen. Hier

322 

sehen wir in der Oberstimme das Thema verkehrt (in der Verkehrung) und zugleich verkleinert. — Es versteht sich von selbst, dass diese Formen einen viel grössern Eindruck machen können, wo sie in einem wahren Kunstwerke auftreten, als hier, wo wir nur ein möglichst kleines und einfaches Beispiel geben wollen.

Von den vielerlei Arten der Fuge erwähnen wir nur die vorzüglichsten.

Nach der Zahl der theilnehmenden Stimmen werden die Fugen in

zwei-, drei-, vier-, mehrstimmige

getheilt.

Ausser den an der Fugenarbeit Theil nehmenden Stimmen können noch andre blos begleitende oder sonst ihren eignen Gang neben der Fugenarbeit fortgehende in dem Stimmgewebe enthalten sein.

Solche Fugen heissen

begleitete Fugen.

Eine begleitende Bassstimme, besonders wenn sie in gleichmässiger Weise fortgeht, heisst

Continuo.

Statt eines einzigen Themas können in ein- und derselben Fuge zwei, drei und mehr Themate durchgeführt, bald nach einander, bald gleichzeitig gegen einander verarbeitet werden. Dann erhalten die Themate den Namen

Subjekt

(erstes, zweites Subjekt u. s. w.), auch wird wohl das zweite Subjekt

Kontrasubjekt*)

genannt; die Fugen aber theilt man in dieser Hinsicht in

einfache Fugen,

die nur ein Thema —

Doppelfugen,

die zwei Themate oder Subjekte, —

dreifache Fugen

(auch Tripelfugen genannt), die drei Subjekte haben, u. s. w. Diese zwei, drei oder mehr Subjekte können im Lauf der Fuge einzeln durchgeführt werden; aber sie müssen wenigstens einmal auch gegen einander gestellt und durchgeführt sein.

Eine kleiner gehaltne Fuge heisst

Fughette;

ein nur ungefähr die Fugenform benutzendes Tonstück heisst

*) Bisweilen giebt man diesen Namen auch dem blosen Gegensatz in einfachen Fugen.

freie Fuge,

im Gegensatz zur

strengen Fuge,

in der die Form mit allen ihren Gesetzen treu beobachtet worden ist.

Ein blos fugenartig gearbeiteter kürzerer Satz in einem grössern Ganzen (z. B. in Sonaten, Symphonien u. s. w.) wird endlich

Fugato

genannt.

So viel, — freilich nur das Nächstnöthige und Allgemeinste, — über die vorzüglich reiche und wichtige Fugenform. Von den mancherlei Verbindungen derselben mit andern Formen sind besonders zwei zu erwähnen.

Die Fuge zum Choral

ist die Begleitung einer Choralmelodie mit einer Fuge, — wie wir zuvor eine solche Melodie mit einer blosen Figurirung begleitet gesehen haben.

Der fugirte Choral

ist eine fugenmässige Durcharbeitung eines ganzen Chorals, in der eine Strophe nach der andern als Fugenthema aufgefasst und einzeln, jede für sich besonders, durchgeführt wird.

Beide Formen finden wir am reichsten in Seb. Bachs Kirchenmusiken und Orgelstücken, die letztere namentlich ist wunderwürdig angewendet in der Kirchenmusik „Ein' feste Burg ist unser Gott", und einer Behandlung des Chorals „Aus tiefer Noth schrei ich zu dir."

3. *Der Kanon.*

In der Fuge übernahm zwar eine Stimme nach der andern das Thema; allein in Gegen- und Zwischensätzen hatte jede Stimme mehr oder weniger ihren eignen Gesang, und selbst das Thema blieb, wie wir gesehen haben, nicht ganz unverändert.

Wenn wir nun zwei oder mehr Stimmen nach einander eintreten und von da an gleichzeitig mit einander fortgehen lassen, die Note für Note eine die andre nachahmen, deren also jede denselben Gesang von Anfang bis zu Ende vorträgt, so haben wir einen Kanon vor uns.

Ein Kanon ist also eine Komposition, in der eine Stimme der andern nicht blos einen bestimmten Satz, ein Thema, nachsingt, sondern Note für Note den ganzen Gesang. Dies kann nun so geschehen, dass der einen vorausgehenden Stimme nur eine nachfolgt, wir also nur zwei kanonische Stimmen haben, oder dass drei, vier und mehr Stimmen den Kanon ausführen. Hiernach theilen wir die Kanons in

zwei-, drei-, vier-, mehrstimmige

ein.

Ferner können die nachfolgenden Stimmen den Gesang der ersten auf denselben Stufen und in derselben Oktave nachahmen; dies ist ein

Kanon im Einklange,

oder in einer höhern oder tiefern Oktave; dies ist ein

Kanon in der Oktave,

oder in irgend einem andern Intervall von Sekunde bis Septime, — also Kanons in der

Sekunde u. s. w. bis Septime,

oder endlich kann in mehrstimmigen Kanons eine Stimme in diesem, die andre in einem andern Intervalle nachfolgen; dies nennen wir einen

gemischten Kanon.

Alle diese Arten des Kanons nennt man

eigentliche Kanons,

wenn sie nach den Gesetzen des doppelten oder mehrfachen Kontrapunkts abgefasst und der Umkehrung ihrer Stimmen (so dass die oberste zur untersten wird, u. s. w.) fähig sind.

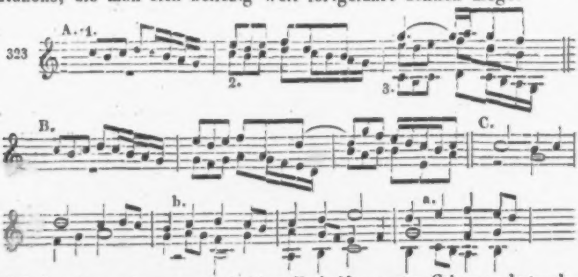
Ist dies nicht der Fall, so heisst der Kanon ein uneigentlicher oder

Scheinkanon,

oder eine blose Nachahmung.

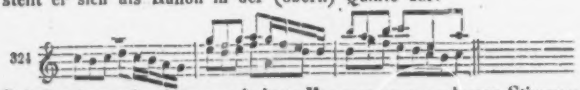
Hier geben wir nun als flüchtige Beispiele einige Anfänge von Kanons, die man sich beliebig weit fortgeführt denken möge.

323



Bei A sehen wir, wenn wir blos die beiden ersten Stimmen betrachten, einen Kanon im Einklange; die dritte Stimme ahmt in der Oktave nach. Bei B sehen wir den Anfang eines zweistimmigen Kanons in der (untern) Quarte; kehren wir die Stimmen um, so stellt er sich als Kanon in der (obern) Quinte dar.

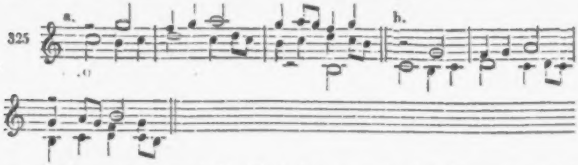
324



Bei C sehen wir einen gemischten Kanon vor uns, dessen Stimmen in der Unterquarte und Unternone (oder untern Sekunde in tieferer

Oktave) folgen. Setzen wir die zweite Stimme zu oberst (a) oder die erste zu unterst und die dritte zu oberst (b),

325



so erhalten wir kanonische Nachahmungen in der Oberquinte und Unternone, oder in der Oberquinte und Oberseptime; andre Umkehrungen mag jeder sich selbst suchen.

Sind nun bei der Anfertigung eines Kanons alle Gesetze dieser Form genau beobachtet, ist namentlich die erste Stimme von den folgenden pünktlich nachgeahmt, so nennt man ihn einen

s t r e n g e n K a n o n;

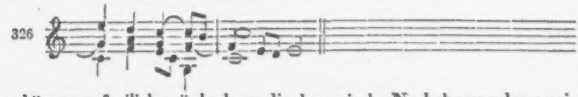
ist dagegen der Kanon überhaupt nicht genau gearbeitet, der Gesang der ersten Stimme nur ungefähr nachgeahmt*), so wird er ein

f r e i e r K a n o n

genannt.

Betrachten wir nun die Anlage eines Kanons, so kann eigentlich kein Schluss aller Stimmen, sondern nur ein allmähliges Aufhören einer Stimme nach der andern, wie eben eine nach der andern angefangen hat, erfolgen. Da dies aber in der Regel den Intentionen eines Kunstwerks widerspricht, das vielmehr sich bestimmt und kräftig abzuschliessen strebt: so macht man meist dem Kanon an irgend einem gelegenen Punkte, wenn alle Stimmen im Gange sind, willkührlich ein Ende, oder setzt einen freien Schluss hinzu, in dem weiter keine kanonische Nachahmung statt findet. So könnten wir dem Kanon No. 323, C diesen Schluss

326

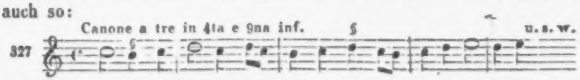


anhängen; freilich würde dann die kanonische Nachahmung der zweiten Stimme nur bis *a*, und die der dritten gar nur bis *b* (in der ersten Stimme) gehen.

---

*) Eine Art der Abweichung findet in allen Kanons ausser denen im Einklang und der Oktave nothwendig statt. Sie müssen nämlich alle in derselben Tonart antworten, folglich aus kleinen Intervallen bisweilen grosse und aus grossen kleine machen. In No. 323, C z. B. macht die erste Stimme zu Anfange Schritte von einem halben, halben ganzen Tone, die zweite von dreimal ganzen Tönen, die dritte von zweimal einem ganzen und dann einem halben Tone.

Da nun, wie wir gesehen haben, im Kanon jede Stimme denselben Gesang, wenn auch auf andern Tonstufen, auszuführen hat, so schreibt man bisweilen nur eine Stimme nieder, und bemerkt in der Ueberschrift, wie viel Stimmen und in welchen Intervallen folgen sollen; der Ort, wo die Stimmen eintreten, wird über den Noten selbst bezeichnet. Wir hätten also den Kanon No. 323, C auch so:



aufzeichnen können. — Ein Schulspass früherer Zeit war es, Kanons in dieser Weise ohne Angabe der Stimmzahl, Intervalle und Eintritte, oder auch wohl mit irreführenden Schlüsseln u. s. w. aufzuzeichnen, und als

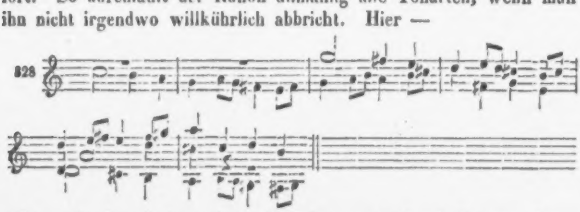
Räthselkanons

dem müssiggängerischen Scharfsinne solcher Musiker, die — nichts Besseres zu thun hatten, zur Lösung aufzutischen.

Schliesslich sei noch einer besondern Art des Kanons gedacht, des

Zirkelkanons.

So nennt man einen Kanon, dessen erste Stimme in einem andern Tone (meist der Oberdominante) schliesst, z. B. von *C* aus in *G*. Da jede Stimme genau nachahmt, so muss die folgende Stimme wieder in dem andern Tone, — das heisst in dem dritten, — z. B. nun von *G* aus in *D*, die dritte Stimme in *A* schliessen, und so fort. So durchläuft der Kanon allmählig alle Tonarten, wenn man ihn nicht irgendwo willkührlich abbricht. Hier —



sehen wir den Anfang eines (freilich nur winzigen) Kanons dieser Art. Die erste Stimme geht nach *G* dur über, die zweite setzt also gleich in *G* dur (in der Quinte) ein und geht nach *D* dur. Hier setzt die dritte (in der Unterquarte) ein und geht nach *A* dur. Mittlerweile hat die erste Stimme geschlossen, und würde nun im folgenden Takte, gleich einer neuen Stimme, neu einsetzen, in *A* dur, um nach *E* zu gehen, u. s. f.

Wunderschön ist diese Form im *Christe eleïson* der Bachschen *A* dur-Messe angewendet.

Vierter Abschnitt.

Die homophonen und gemischten Formen.

Die erste Klasse der hier zu nennenden Formen enthält sich in der Regel des polyphonen Satzes ganz; wir könnten also zuerst die rein homophone Form betrachten. Aber eines Theils wird sie unsere Aufmerksamkeit nicht lange fesseln, andern Theils kann sie ebenfalls polyphone Sätze in sich aufnehmen. Wir betrachten sie also ungetrennt von den gemischten Formen.

Hier treten uns nun folgende Klassen entgegen.

1. *Die Liedform.*

Unter diesem Namen fassen wir alle die Tonstücke zusammen, die nur einen einzigen Hauptsatz haben, der sich entweder als ausgeführterer Satz, oder als Periode (mit Vorder- und Nachsatz) oder auch als eine gleichsam aus einander gefallene Periode mit erstem und zweitem Theil, — oder erstem, zweitem und drittem Theil (dann ist letzterer meist eine Wiederholung des ersten) darstellen. Es können sogar zwei, ja drei solche Bildungen in Einem liedförmigen Tonsatze zusammentreten; aber sie erscheinen dann ohne festere Verbindung oder Ineinanderarbeitung blos nach einander, etwa als zweimal zwei, oder dreimal zwei Theile, das zweite Theilpaar wird

Trio,

das dritte Trio 2 genannt und als ein zweites nur angehängtes Tonstück betrachtet. Solche Trio's werden der Abwechselung wegen gewöhnlich in eine andre Tonart gestellt, oder in ein andres Tongeschlecht, und dann — wenn sie der Mollton derselben Tonstufe sind,

Minore,

wenn sie der Durton derselben Tonstufe sind,

Maggiore

genannt. Nach ihnen wiederholt man aber das Hauptstück im Haupttone (giebt ihm dann, wenn das Trio Minore war und es wieder Dur wird, den Namen Maggiore und so umgekehrt) und sucht so in das Ganze wenigstens eine oberflächliche Einheit zu bringen.

In dieser Liedform sind alle eigentlichen Lieder, Tänze, Mär-

sche, viele Etüden, Einleitungen u. s. w. geschrieben. Von Allem hierhergehörigen ist nur eine besonders wichtige Art zu erwähnen,

die Variation,

oder genauer zu reden: ein Thema mit Variationen.

Eine Variation ist nichts anders, als die Umgestaltung eines Satzes mit Hülfe melodischer, harmonischer, kontrapunktischer Mittel. Der zum Grunde gelegte Satz heisst

Thema;

er wird gewöhnlich mehrmals in verschiedner Weise variirt, und die gesammten Variationen gelten dann mit dem Thema als ein Ganzes, das entweder mit einer Rückkehr zum Thema, oder mit einer weiter und reicher ausgeführten Variation schliesst. Bisweilen hängen einzelne Variationen durch leichte Uebergänge unter einander zusammen, meistens schliesst aber jede für sich ab und der Zusammenhang des Ganzen beruht nur auf der Einheit des allen unterliegenden Themas, und auf der durch alle durchgehenden Stimmung oder Idee des Komponisten, — wenn eine solche vorhanden ist.

Nicht blos in den Einzelheiten der Stimmführung u. s. w. verändern Variationen ihr Thema; sie nehmen auch oft besondre Formen, die eines Marsches oder Tanzes, Fugenform, Rondoform (von der weiterhin) und andre, an. — Es wird jedem eine sehr erspriessliche Uebung sein, Variationenhefte genau durchzugehen, und sich so viel als möglich deutlich zu machen, wie und wodurch in jeder einzelnen Variation das Thema verändert worden ist.

2. *Die Rondoform.*

Das Eigenthümliche dieser Form besteht darin, dass sie einen Hauptsatz hat, den sie in Verbindung mit andern Sätzen aufführt, um zuletzt wieder auf ihn zurückzukommen. Ein solcher Hauptsatz kann eine einzige Periode, oder zwei Theile haben; im letztern Falle wird in der Regel nach dem zweiten Theile der erste (ganz oder theilweise) wiederholt, — man könnte also dem Satze drei Theile zuschreiben.

Die einfachste Rondoform besteht nun darin, dass nach dem Hauptsatze ein längerer Gang, oder eine längere Reihe von kurzen Sätzen folgt, die gewöhnlich durch mehrere Tonarten, endlich aber wieder in den Hauptton zurückführen, wo dann der Hauptsatz unmittelbar, oder ein (vielleicht aus ihm oder dem Gange genommener) Anhang schliesst. — Es ist wohl einmal der Fall, dass diese Form, enger ausgeführt, grosse Aehnlichkeit mit einem weiter ausgeführten Liedsatze in drei Theilen annimmt. Meistens aber wird der Hauptsatz des Rondo's durch grösseres Gewicht und bestimmten Abschluss sich kenntlich genug vom ersten Theil eines Liedes unterscheiden, um eine Verwechslung nicht zuzulassen.

Die nächste Rondoform hat ausser dem Hauptsatz ein zweites Thema, ebenfalls ungetrennt, oder von zwei oder drei Theilen, das in der Tonart der Unter- oder Oberdominante, der Parallele, oder im Haupttone in Moll steht (*Minore*), wenn das Hauptthema Dur hatte, und in Dur (*Maggiore*), wenn das Hauptthema Moll hatte. Der Unterschied aber von der Liedform mit Trio besteht darin, dass dieses zweite Thema nicht abgerissen für sich dasteht, sondern mit dem ersten verbunden ist. Vom ersten führt ein Gang (oder eine Kette von Sätzen) nach dem zweiten, und von diesem wieder ein Gang oder eine Satzkette zum ersten zurück, worauf mit diesem, oder mit einem Anhang aus dem zweiten Thema oder auch den Gängen geschlossen wird.

Die reichste Rondoform endlich hat ausser dem Hauptsatze zwei Nebensätze, den einen im Geschlechte des Hauptsatzes und dann gewöhnlich in der Unterdominante, den andern in der Regel im Paralleltone. Von dem Haupttone führt ein Gang (oder eine Satzkette) nach dem ersten Nebenthema; von hier bewegt man sich zum Hauptthema zurück, wiederholt es, geht eben so von ihm zum zweiten Nebenthema und von diesem auf das Hauptthema zurück, und schliesst mit diesem, oder einem Anhange. Bei noch weiterer Ausführung werden Hauptthema und erstes Nebenthema als Eine Masse betrachtet und zum Schlusse beider wiederholt.

So viel, um die Form kenntlich zu machen; es kann nun bei einiger Aufmerksamkeit nicht schwer werden, sie und ihren Gang in den einzelnen Fällen zu erkennen, wenn auch hier und da mancherlei Abweichungen namentlich in Bezug auf Tonarten, Wiederholung u. s. w. vorkommen, die hier nicht weiter betrachtet werden können.

3. *Die Sonatenform.*

Es ist bekannt, dass gewisse aus mehrern abgesonderten Tonstücken (Sätzen) bestehende Instrumentalkompositionen für ein oder ein Paar Instrumente Sonaten heissen; wir werden später, im folgenden Abschnitte, einen Blick auf sie werfen. Nicht diese Kompositionen, sondern eine einzelne bestimmte Form soll durch die oben gebrauchte Benennung (für die wir keine andre zu setzen wussten) bezeichnet werden.

Die Sonatenform hat das Eigne, dass sie

zwei Hauptsätze

zu einem Ganzen verbindet. Jeder dieser Hauptsätze kann ein einziger ausgeführterer Satz, eine Periode, ein zweitheiliger Satz, ein Fugensatz sein; wie er auch beschaffen, wie weit er auch ausgedehnt sei, wir wollen ihn Thema nennen. Ferner kann jedem

Thema sich ein zweiter Satz (oder gar mehr als einer) anhängen, der zwar nicht aus ihm hervorgeht und nicht mit ihm verschmolzen ist, doch aber mit ihm — schon der Tonart und Modulation nach — Eine Masse bildet. Auch dergleichen Sätze wollen wir, wenn vom ersten oder zweiten Thema die Rede ist, stillschweigend mit einbegriffen haben.

Mit diesem Hauptinhalte schaltet nun die Sonatenform folgendermaassen.

Unmittelbar mit dem ersten Thema, oder mit einer gangmässigen Einleitung oder Hervorbildung desselben beginnt der erste Theil. Das erste Thema macht (nach einer Wiederholung, oder auch ohne sie) einen Halbschluss und es folgt dann unmittelbar, in Dursätzen in der Dominant-Tonart, in Mollsätzen in der Parallele, das zweite Thema; oder das erste Thema geht in einen Gang über, der in Durstücken nach der Dominanttonart, in Mollstücken nach dem Parallelton, und in dieser oder jener Tonart nach dem zweiten Thema führt. Mit diesem schliesst nun der erste Theil unmittelbar, oder es folgt abermals ein Gang und ein besonderer Schlusssatz, — vielleicht auch statt desselben eine Wiederholung aus dem ersten Thema. So hat also der erste Theil beide Themate gezeigt, das erste im Haupttone, das zweite im nächstverwandten Tone; im letztern ist geschlossen worden, und hier hängt es von der Bestimmung des Komponisten ab, den ganzen ersten Theil wiederholen zu lassen, oder nicht.

Der zweite Theil schliesst sich unmittelbar dem ersten an, oder setzt von Frischem ein. Er beginnt mit einem fortleitenden Gange, oder einer Andeutung des ersten Themas oder einem ganz neuen kurzen Nebensatze. Von hier führt er auf das zweite oder erste Thema, dann durch einen zweiten Gang auf das andre, noch nicht dagewesene Thema, oder auch ohne Weiteres auf die Dominante des Haupttones. Die Themate selbst erscheinen in diesem Theile in neuen, gewöhnlich nahverwandten Tonarten, die Gänge gehen durch diese und ferner gelegene Töne, der ganze zweite Theil ist der Sitz der bewegtern, reichern Modulation. Ohne Wiederholung, und in der Regel ohne bestimmten Abschluss geht er in den dritten Theil über. Dieser giebt wieder das erste Thema im Haupttone, führt dann unmittelbar oder mittels eines Ganges das zweite Thema, diesmal ebenfalls im Haupttone zurück, und bringt mit diesem Thema, dem dazugehörigen Gange und Schlusssatze (bisweilen auch noch einem besondern Anhang etwa aus dem ersten Thema), den Schluss des Ganzen im Haupttone zu Wege.

Die Gränze des ersten Theils wird gewöhnlich entweder durch das Wiederholungszeichen, oder durch Schlussstriche bezeichnet.

Die beiden folgenden Theile werden dagegen ohne solche Scheidezeichen abgefasst, gewöhnlich als ein Ganzes angesehen und im gemeinen Sprachgebrauche kurzweg zweiter Theil genannt. Bisweilen wird auch dieser zweite Theil (nämlich der zweite und dritte) wiederholt, und dann allenfalls noch ein Anhang als letzter Schluss zugesetzt.

Mancherlei Abweichungen besonders in der Wahl und Anordnung der Tonarten können der Beobachtung des Einzelnen und für den Weiterdringenden dem Studium der Kompositionslehre überlassen bleiben.

Dies sind die wichtigsten Kunstformen; alle weitern, die wir nun bei der Instrumental- und Vokalmusik besonders antreffen werden, sind aus ihnen hervorgebildet, oder zusammengesetzt.

Fünfter Abschnitt.

Die besondern Formen der Instrumentalmusik.

Die Instrumentalkompositionen unterscheiden sich zuvörderst nach den Instrumenten, für die sie bestimmt sind. Da giebt es Kompositionen für ein einzelnes Instrument (Orgel-, Klavier-, Violinstücke u. s. w.), ferner für zwei oder mehr einzelne Instrumente (Duo, Trio, Quatuor, Quintuor, Sextuor, Septuor, Oktett, Nonett), dann für Instrumentalmassen (Orchester), wie wir schon S. 140 beiläufig angegeben haben.

Hiernächst nehmen aber alle Kompositionen für diese einzelnen oder verbundenen Instrumente bestimmte Kunstformen an, von denen wir ausser den bereits beschriebenen noch die wichtigsten kurz andeuten wollen.

1. *Die Sonate.*

Die Sonate ist eine Komposition für ein Soloinstrument (auch wohl mit Begleitung eines oder zweier anderer), die in der Regel aus drei oder vier besondern Tonstücken, — wieder, im höchsten Sinne,

Sätze,

genannt, besteht. Der erste Satz, bisweilen durch eine Einleitung (Introduktion) vorbereitet, hat gewöhnlich Sonatenform und fixirt den Hauptton des ganzen Werkes. In der Regel ist ihm eine lebhaftere Bewegung (*Allegro* u. s. w.) zuertheilt.

Auf ihn folgt ein zweiter langsamerer und kürzerer Satz (*Adagio*, *Andante*, auch wohl *Allegretto* u. s. w.) meist in kleinerer Rondoform, oder in abgekürzter Sonatenform, oder liedmässig mit einigen Variationen. Dieser Satz steht in einem andern Tone, etwa in der Unter- oder Oberdominante oder Parallele.

Den Beschluss macht ein dritter Satz, bisweilen ausdrücklich Finale genannt, und wieder in Sonatenform, oder in grösserer Rondoform, auch wohl fugen- und variationenmässig. Ihm ist wieder lebhaftere Bewegung (*Allegro*, *Presto* u. s. w.) eigen und er steht wieder im Haupttone, verwandelt aber denselben, wenn er Moll ist, bisweilen in Dur.

Nach oder vor dem zweiten Satze tritt in grössern Werken ein Zwischensatz auf,

Menuett oder Scherzo

genannt, meist in Liedform und vier oder sechs Theilen (nämlich mit Trio und Wiederholung des Hauptsatzes) oder auch einfache Rondoform u. A. annehmend. — Bisweilen finden sich auch noch mehr Theile, z. B. in dem bekannten Septuor von Beethoven Op. 20. Menuett und Scherzo, Andante und Variationen. Bisweilen hat die Sonate (z. B. die von Beethoven Op. 111) nur zwei Sätze, oder nur Adagio, Menuett und Finale, und was der einzelnen Abweichungen mehr sind.

Diese Form ist in allen Duo's, Trio's, Quatuor's u. s. w. herrschend, nur dass in ihnen die Ausführung meist reicher, und mehr polyphon ist (oder doch sein sollte), weil man die grössern Kräfte mehrerer vereinten Instrumente benutzen kann und beschäftigen muss.

Eine kleinere einfacher gebildete, leichtern Ideen und Entwikkelungen gewidmete, oft nur aus zwei, höchstens aus drei Sätzen bestehende Sonate heisst

Sonatine,

wogegen der Name

grosse Sonate

(*Grande Sonate*) für besonders grossartige und weitausgeführte Tonstücke dieser Gattung (meist aus vier Sätzen bestehend) angewendet wird.

2. Die Ouvertüre

(von den Italienern oft *Sinfonia* genannt) ist ein Orchesterstück in Einem, allenfalls durch eine Introduktion vorbereiteten, oder auch durch einen Zwischensatz unterbrochenen Satze, meist in Sonaten-, auch wohl in Fugenform, seltener in Rondo oder gar Variationenform. Die Ouvertüre ist in der Regel zur Eröffnung irgend eines grössern künstlerischen Akts, z. B. eines Schauspiels, einer Oper, eines Oratoriums, eines Konzerts bestimmt, und hat daher ihren Namen.

3. Die Symphonie

ist eine für das Orchester bestimmte Komposition in Sonatenform, aber — mit Rücksicht auf die grossen Kräfte des Orchesters — gewöhnlich in weiter, reicher und grossartiger Ausführung, meistens Einleitung, Allegro, Andante, Scherzo und Finale enthaltend, und alle diese Sätze in grösserer Fülle der Ausführung und grossartigern Zügen, als gewöhnlich die Sonate.

Aus diesem Grunde ist dem Anfänger zu rathen, die Formen der Sonate zuerst an Symphonien (und Ouvertüren) zu untersuchen, wozu dem der Partitur Unkundigern die zahlreichen Klavierauszüge

ein bequemes Mittel bieten. Hier findet er die Grundformen einfacher und unterscheidbarer, während in der Sonate selbst eine feinere, bisweilen miniaturartige Ausführung oft Sätze und Themate häuft, und dadurch die Unterscheidung der Partien dem ungeübtern Auge erschwert. Dies ist auch bei J. Haydns Symphonien der Fall.

4. *Das Konzert.*

Unter diesem Namen wird in der neuern Zeit eine mehrstimmige Komposition verstanden, in der ein Instrument,

das Prinzipal-Instrument

(oder die Prinzipalstimme), oder auch mehrere

konzertirende Instrumente

die Hauptpartie übernehmen und dabei die vorzüglichen (Virtuosen-) Kräfte, die Bravour des Spielers an den Tag legen sollen, während das Orchester eine sich unterordnende Begleitung dazu giebt, die aber gelegentlich auch zu einer grössern Wichtigkeit sich erheben kann und soll. Auch hier herrscht die Sonatenform, jedoch auf drei Sätze beschränkt; das Scherzo bleibt gewöhnlich weg. Ein kleineres, auf einen oder zwei Sätze beschränktes Konzert wird Konzertino genannt.

5. *Die Fantasie.*

So benennen wir eine Verknüpfung der mannigfaltigsten Formen zu einem für ein Solo-Instrument, oder für ein konzertirendes mit Begleitung, oder gar für das Orchester bestimmten Ganzen. Zahl, Auswahl, Anordnung der Formen, Modulation u. s. w. sind ganz dem künstlerischen Ermessen des Komponisten anheim gegeben. Man beginnt vielleicht mit einer liedmässigen Einleitung, geht in ein Adagio oder Allegro über, von da in Rondoform, Fuge, Variation u. s. w., schliesst mit einem grössern Satz oder der Rückkehr des ersten, wählt seine Tonarten nach der jedesmaligen Stimmung und hält sich kaum verpflichtet, im Haupttone zu schliessen. Alles, mit einem Worte, ist der besondern Stimmung und Idee des Komponisten anheim gegeben, und daher eine bestimmte kenntlich machende Regel nicht möglich.

Sechster Abschnitt.

Die besondern Formen der Vokalmusik.

Die Vokalmusik tritt vor Allem in zweierlei Weise auf, als

reine Vokalmusik

und als

begleitete,

mit einem oder wenigen Instrumenten oder einem Orchester. Ferner scheidet sie sich in

Sologesang,

in dem nur eine, oder nur einzelne Stimmen singen, und

Chorgesang,

in dem jede Stimme von mehrern oder vielen vereinten Individuen vorgetragen wird.

Mit Uebergehung der ohne Weiteres kenntlichen oder schon bekannten Formen (z. B. des Liedes) gehen wir auf die einer Erläuterung bedürfenden über.

1. *Das Recitativ.*

Das Recitativ ist ein Gesang einer einzelnen, bisweilen auch mehrerer vereinter Stimmen, der nicht die feste Gestalt einer Melodie und bestimmter Kunstformen annimmt, auch die Geltung der Noten und einen bestimmten musikalischen Rhythmus nicht festhält, sondern in Tonfolge und Rhythmus sich den deklamatorischen Accenten der Sprache anzuschliessen strebt, — eine auf bestimmte Tonabstufungen gebrachte Rede oder Deklamation. Daher hat auch das Recitativ keinen bestimmten Takt, obwohl es gewöhnlich im Viervierteltakt aufgezeichnet wird, damit das Auge sich besser zurecht finde.

Vorübergehend, oder am Schlusse kann das Recitativ sich zu bestimmterer Gestalt, einer kurzen satz- oder liedmässigen Form, erheben, die dann

Arioso

heisst, und bestimmten Takt mit festerer Melodie vereinigt.

2. *Die Arie.*

Die Arie ist ein begleiteter Gesang einer Solostimme, in dem sich ein bestimmter Gemüthszustand, eine Empfindungsreihe, eine innerlich empfundene Situation des Singenden ausspricht. Ihre Form ist entweder die des kleinern Rondo, oder die Sonatenform, jedoch mit Abkürzung oder gar Weglassung des zweiten Theils.

Grössere Arien setzen sich auch wohl aus mehrern Formen zusammen, beginnen z. B. mit einer liedmässigen Einleitung, gehen in die Rondoform über, und lassen statt der Wiederholung des Hauptsatzes einen neuen Satz, etwa in Sonatenform, folgen. Verbindet sich endlich Recitativ und Arie zu einem grössern Ganzen, so wird dieses

Scene

genannt.

In diesen Formen bewegen sich nun auch die durchkomponirte Ballade, das Duett, Terzett, u. s. w. und die Kantate für eine Stimme. Letztere ist nichts, als eine weiter, durch mehrere Situationen oder eine Reihe wechselnder Empfindungen ausgeführte Scene.

Dagegen wird eine mit kleinern, leichtern, sanftern Vorstellungen beschäftigte, weniger ausgeführte, meist nur aus einem einzigen Satze bestehende Arie

Ariette

oder auch

Kavatine

genannt.

3. *Der Chor*

nimmt die mannigfachsten Gestalten, Liedform, Sonaten- oder Rondoform (beides eng zusammengehalten), Fugenform, oder Verknüpfung mehrerer Formen an, vermischt sich in all diesen Formen mit Solosätzen für eine oder mehr einzelne Stimmen, tritt mit ihnen zugleich auf in mehrstimmigen Sätzen (Chor- mit Sologesang), oder giebt den Gegensatz und Hintergrund zu einem Sologesang (Arie mit Chor u. s. w.), was alles der Form nach keine weitere Bestimmung fodert. Nur eine Form ist hier noch besonders zu erläutern:

die Motette.

Dieser Name bezeichnet zweierlei. Einmal eine geistliche, aus mehrern getrennten Sätzen verschiedner Form (Solo, Trio, Choral, Fuge u. s. w.) bestehende Kantate. Dann eine Chorkomposition (meist geistlichen Inhalts), in der nach einer liedmässigen oder figurirten Einleitung (oder ohne dieselbe) ein Fugenthema einmal durchgeführt wird, dann ein zweites, vielleicht noch ein drittes, — und endlich mit diesem oder dem Einleitungssatze oder einem besondern Schlusssatze geendet wird. Diese Form unterscheidet sich von den Fugen mit zwei oder mehr Subjekten nicht sowohl durch die zu Anfang und Ende beigefügten freien Sätze (denn dieselben könnten bei der Fuge auch zutreten und bei der Motette wegbleiben), als vielmehr darin, dass die verschiednen Subjekte jedes für sich durchfugirt werden, ohne jemals gleichzeitig mit und gegeneinander aufzutreten.

Eine besondre Art der Motette ist der bereits S. 239 erwähnte durchfugirte Choral.

Aus Recitativen, Arien, Chören u. s. w. zusammengesetzt ist

4. *die Kantate,*

eine grössere Komposition, in der verschiedne Empfindungen, Zustände, Vorgänge bald lyrisch, bald mehr dramatisch (nicht aber zur theatralischen Aufführung) zusammenhängend dargestellt werden.

Endlich muss noch

5. *Das Finale*

besonders erwähnt werden, ein grösseres Gesangstück zum Schluss eines Opernaktes, das aus allerlei vokalen und instrumentalen Sätzen, Solo- und Chorgesang, willkührlich wie die Fantasie, zusammengesetzt ist. Für das Ganze einer solchen Zusammensetzung giebt es daher keine bestimmte Regel; wohl aber wird man an den einzelnen Partien diese oder jene Form, bald vollständig, bald unvollständig ausgeführt, beobachten können.

Zum Schlusse wollen wir noch des blos zur Stimmübung, und desshalb ohne Text komponirten

Solfeggio

der Vollständigkeit wegen erwähnt haben.

Siebenter Abschnitt.

Musik in Verbindung mit andern Produktionen.

Wer die vorausgegangenen Andeutungen über die musikalischen Kunstformen wohlgefasst hat, wird auch ohne Schwierigkeit erkennen, in welcher Weise die Musik an andern Produktionen Theil nimmt, und welcher Gestaltungen sie sich dabei bedient. Es sind hier in aller Kürze nur die erheblichsten Verbindungen, die die Musik eingeht, zu erwähnen.

Sie verbindet sich Erstens dem Gottesdienste. Hier tritt sie bekanntlich als Gesang im Choral (Liedform), in der Verwaltung der Liturgie (meist recitativisch); dann instrumental in den verschiednen Orgelsätzen zur Einleitung des Gottesdienstes u. s. w. auf.

Grössere Gestalten sind

die Hymne,

meist religiös, gewöhnlich aus einem einzigen (bisweilen mit Solosätzen untermischten) Chorsatze bestehend, ferner die aus verschiednen Solo- und Chorsätzen bestehende

geistliche Kantate

(vorzugsweise Kirchenmusik genannt), im katholischen Ritus sodann

die Messe

und — wenn auch in unserer Zeit nicht mehr dem Gottesdienste, doch dem Gebiete religiöser Anschauung angehörig —

das Oratorium,

ein geistliches Drama, nur für musikalische (nicht für persönliche Darstellung durch Aktion, wie das weltliche Drama) bestimmt. In allen diesen Schöpfungen verbinden sich nach dem Erfodern des Textes und dem Sinne des Komponisten Solo- und Chorsätze aller Art und Form.

In viel mannigfaltigerer Weise verbindet sich zweitens die Musik dem Drama. Hier tritt uns

1. *Das Ballet*

entgegen, in dem sich bekanntlich wirklicher Tanz mit Pantomime verbindet. Die Musik, meist nur instrumental, hat allen Bewegungen der Handlung zu entsprechen, und bedient sich dazu bald wirklicher Tanzformen, bald verschiedner willkührlich an einander gereihter Formen, wie der Fantasie und des Finale. Ganze Reihen

solcher Formen stellen sich zu grössern Scenen oder vollen Akten zusammen, nur durch Modulation, sinnvolle Rückkehr auf schon dagewesene Sätze und den innern Sinn der Handlung und Musik verknüpft.

2. *Das Melodrama*

zeigt uns Instrumentalmusik als Begleitung oder Zwischensatz gesprochener Rede, die durch jene tiefer gedeutet, in ihren Wirkungen verstärkt, in der vorausgesetzten Situation u. s. w. erläutert oder motivirt werden soll, — und was der melodramatischen Intentionen mehr sein mögen. Hier hat die Musik nur leise, flüchtige Andeutungen zu geben, nur gelegentlich und schnell vorübergehend etwas Bestimmteres auszusprechen, und sich überall als Nebenwerk der Rede und Handlung als Hauptsache unterzuordnen.

Die Folge davon ist, dass die melodramatische Musik sich während der Handlung selbst vorzugsweise in leicht dahingeworfenen Gängen, Harmoniefolgen, kurzen, gelegentlich oder auch gar nicht wiederkehrenden Sätzen u. s. w. bewegt, und nur gelegentlich etwa einen Marsch oder Tanz aufnimmt, wenn die Handlung des Dramas dergleichen fodert.

An das Melodrama schliesst sich

3. *das Schauspiel mit Musik.*

Wir finden hier mancherlei Benutzung der Musik zu dramatisch-poetischen Zwecken.

Das Nächste ist, dass der Dichter hier und da Gelegenheitsmusik, z. B. Märsche, Fest- oder Tafelmusik, Lieder, ländliche oder kriegerische, kirchliche Chöre u. s. w. eintreten lässt, wie dergleichen auch im wirklichen Leben statt hat. Gewissermaassen eine Nachahmung — oder reichere und absichtsvollere Benutzung dieser zufälligen Form ist

das Liederspiel,

und das französische Vaudeville, eine leichte dramatische Entwickelung, mit Liedern, Wechselgesängen u. s. w. aus dem Volksleben (oder im Volkstone komponirt) reichlicher durchflochten. Auch hier sollen die Gesänge durchaus (oder grösstentheils) so eintreten, wie man sie auch im alltäglichen Leben wohl singt und vernimmt, — oder sich wenigstens vorstellen kann.

Von hier erhebt sich die Musik zur eigentlichen künstlerischen Geltung im Drama.

4. *Die Oper*

ist bekanntlich ein Drama, in welchem an die Stelle der alltäglichen Rede eine erhöhte Sprache, — die Sprache der Musik — der

Gesang getreten ist, mit eben dem künstlerischen Rechte und der künstlerischen Wahrheit, mit welcher im höhern Drama die prosaische Rede des gemeinen Lebens sich zur poetischen Rede, zum Vers erhoben hat.

Die Oper ist entweder durchkomponirt, oder aus gesprochenem Dialog und gesungenen Scenen zusammengesetzt, also nicht durchkomponirt, oder, nach der gewöhnlichen Benennung: mit Dialog durchflochten. In einem oder dem andern Fall unterscheidet man

die grosse Oper,

ernsten Inhalts und fast immer durchkomponirt, von

der romantischen Oper,

die, wie das romantische Schauspiel der Deutschen und Engländer, ernste und heitere, höhere und niedere Momente verknüpft, und meist mit Dialog durchwebt ist, — ferner

die Operette,

leichtern und heiterern Inhalts,

die komische Oper

(*Opera buffa*), und viele Zwischen- oder Mischgattungen. In ihnen allen treten alle Formen der Gesangmusik: Recitativ und Arie, Duette, Ensembles und Chöre und vielerlei Instrumentalmusik in beliebigem Wechsel und nach freier Wahl des Dichters und Komponisten auf.

Eine Abart der Oper ist

das Schauspiel mit Chören,

worin zwischen dem in gewöhnlicher Rede geführten Dialog der handelnden Personen Chöre lyrischen Inhalts gesungen werden; eine Verbindung, die desswegen wider die Idee der Tonkunst scheint, weil die Hauptpersonen in der niedern Sphäre der gemeinen Sprache verweilen, während Nebenpersonen (der Chor) sich zu der fremden höhern Sprache des Gesanges erheben.

Die nähere Erörterung all' dieser Formen muss einem andern Orte (zunächst der Kompositionslehre, dann der Kunstphilosophie und Musikwissenschaft) vorbehalten bleiben; hier konnte nur in allgemeinen Umrissen der Inhalt und Zweck jedes dieser Gebilde angedeutet werden.

Und so soll denn schliesslich auch nur angedeutet werden, dass die Kunstlehre gewöhnlich alle Musikformen sich in folgende Klassen zusammenstellt. Sie theilt

I. *die Vokalmusikformen*

1. in die Kirchenmusik,
2. in die dramatische Musik,
3. in die Kammermusik,
4. in den Volks- oder Naturgesang.

Unter der Kirchenmusik ist auch das Oratorium begriffen, obgleich es jetzt nicht mehr zum Gottesdienst gehört und oft oder meist nicht in Kirchen, sondern in Konzertsälen aufgeführt wird. Auch der Choral muss zur Kirchenmusik gerechnet werden, obgleich er recht eigentlich Volksgesang ist. Die Kammermusik begreift alle nicht in die übrigen Rubriken gehörigen, mehr für die Ausführung im engern Kreise, in häuslichen oder gesellschaftlichen Gemächern bestimmten Gesänge.

Ferner theilt sie

II. *die Instrumentalmusikformen* in

1. Konzertmusik,
2. Kammermusik, und
3. Kriegs- oder Militairmusik.

Der erstern werden Symphonien, Ouvertüren und eigentliche Konzertstücke, der andern Solo-, Duo-, Quartettkompositionen und dergleichen für häusliche oder kleinere Kreise geeignetere Tonstücke zugezählt.

Endlich hat man nach den verschiednen Aufgaben, die der Kunst in der Kirchen-, Oper- und Kammermusik gesetzt sind,

drei verschiedne Style

oder Schreibarten, Kirchen-, Oper- und Kammerstyl, angenommen, oder auch zwischen

freiem und strengem Styl

unterschieden, welcher letztere besonders für Kirchenmusik geeignet oder nothwendig sein, und darin bestehen sollte, dass man alle Kunstregeln auf das Strengste befolgte und alle Formen mit besonderm Fleiss und grosser Vollständigkeit ausführte, auch sich mehr der polyphonen (und unter diesen besonders der Fugen-) Formen bediente, als der homophonen.

Bei einer tiefern Auffassung der Kunst scheinen dies theils einseitige und falsche, theils müssige Vorstellungen zu sein. Die Kunstregeln, so weit sie wahr und an ihrem Orte sind, müssen ebensowohl in der Kammer- und Opern-, als Kirchenmusik befolgt, und alle Kunstformen müssen da, und dürfen nur da angewendet werden, wo es die Aufgabe erfodert, müssen so weit und so sorgsam — und nicht weiter! — ausgeführt werden, als es wiederum in der jedesmaligen Aufgabe liegt. Ferner muss überall geschrieben werden, wie es die Aufgabe mit sich bringt. Man kann also wohl zugeben, dass im Allgemeinen in einer Messe etwas Anderes — also auch auf andre Weise gesprochen werden muss, als in einer Oper oder Sonate. Geht man aber dieser alleroberflächlichsten und ungenauesten Unterscheidung weiter nach, so findet sich natürlicher Weise, dass jede besondre Aufgabe auch besondern Ausdruck fodert (wie auch im Leben jede besondre Vorstellung ihr besondres Wort),

dass man also ebensowohl von hundert oder tausend Stylen reden könnte, als von dreien.

Nur in einem ganz andern Sinne hat der Begriff von

Styl

eine wahrhafte Bedeutung. Jeder wahre Künstler hat nämlich eine besondre Weise, die Welt, seine gesammten Aufgaben, anzuschauen, und so bildet sich auch für ihn eine eigne Darstellungs- oder Ausdrucksweise, die man durch alle seine Werke beobachten und den Typus seines künstlerischen Schaffens, oder seinen Styl nennen kann. So kommen auch die Künstler einer Schule, eines Landes, einer Zeit mehr oder weniger in ihrer Darstellungsweise überein, und in diesem Sinn kann man von ihrem Styl, z. B. dem Styl des Palestrina, der sächsischen Schule, der italischen Operisten u. s. w. reden.

Doch alle diese Begriffe können nur in der Kunstphilosophie vollständig ergründet werden.

Sechste Abtheilung.

Der kunstgemässe Vortrag.

Erster Abschnitt.

Allgemeine Begriffe vom Vortrag.

Was wir bis hierher betrachtet haben, sind die jedem mit Musik in irgend einer Weise sich Beschäftigenden nöthigen oder dienlichen allgemeinen Kenntnisse.

Von hier aus scheiden sich zwei Wege musikalischer Praxis, ausser der wissenschaftlichen und Lehrbeschäftigung mit der Musik. Der eine Weg ist der des Komponisten, der zu der eignen Erfindung und Hervorbringung musikalischer Kunstwerke führt. Der andre Weg ist der des ausübenden Künstlers oder Kunstfreundes, der es mit der Ausführung schon vorhandner Kunstwerke zu thun hat.

Zu der Ausführung einer schon vorhandnen Komposition scheint vorerst nur Zweierlei erfodert zu werden; nämlich erstens die vollkommene Verständniss der Schrift, in der die Komposition aufgezeichnet ist, — also unserer Notenschrift mit allem Zubehör und der Textschrift für Gesangstücke; und zweitens die technische Geschicklichkeit, das, was vorgeschrieben ist, auch richtig auszuführen. Beides ist auch allerdings unentbehrlich; zu dem Erstern enthalten die bisherigen Abtheilungen die nöthige Anleitung; das Letztere muss dem praktischen Unterricht und der Uebung überlassen werden.

Allein bald gewahren wir ein Drittes ebenfalls Unentbehrliches. Es heisst schon von der gemeinen Sprache und Schrift: der Buchstabe tödtet und der Geist macht lebendig, — und zwar desswegen, weil es unmöglich ist, im Buchstaben den Geist festzuhalten. Dies gilt von unserer Notenschrift ebenfalls im vollen Maasse, und würde von jeder andern etwa zu erfindenden ebensowohl gelten müssen; denn es liegt nicht etwa in einer Unvollkommenheit dieser Schrift, sondern im Wesen der Sache.

Wir besitzen Zeichen für alle Töne unsers Tonsystems, das heisst: für alle Tonabstufungen, die wir als wesentliche und bestimmt festzuhaltende anerkannt haben. Nun wissen wir aber (S. 39), dass innerhalb eines Ganztones neun kleinere Abstufungen

des Tons, die neun Kommata, unterscheidbar, — und noch unzählige ununterscheidbare Abstufungen vernehmbar sind. Von allen diesen machen wir zwar keinen bestimmten Gebrauch, wohl aber ist eine ungefähre Benutzung, wie wir weiterhin sehen werden, gar wohl denkbar und unter gewissen Umständen zulässig und zweckdienlich. Wir werden erfahren müssen, dass es bisweilen angemessen sein kann, einen Ton um ein Weniges höher oder tiefer zu nehmen, als er eigentlich nach unserer Temperatur genommen werden sollte. Wir werden ferner anzumerken haben, dass das stärkste Legato zweier Töne sich in der Art äussert, dass man den einen in den andern überzieht, das heisst: zwischen beiden noch mittlere Tonabstufungen*) vernehmen lässt, für die wir zum Theil gar keine Noten und Benennungen haben.

Wir haben ferner in der Rhythmik schon (S. 73) anmerken müssen, dass die Länge und Kürze der einzelnen Töne und das Tempo nicht absolut, sondern nur in Verhältniss zu einander bestimmt seien; — und wenn man auch im Metronomen ein Mittel hat, die Zeitdauer absolut zu bestimmen, so wird sich doch jeder leicht von der Unmöglichkeit überzeugen, ein solches Maass in grössern — und in allen Kompositionen stets streng zu beobachten. Für alle die feinern Abstufungen des *ritardando*, *accelerando* u. s. w. ist aber vollends an kein bestimmtes Maass zu denken.

Eben so fehlt es an jeder nähern Bestimmung über den Stärkegrad; wir wissen, dass *piano* schwächer ist als *forte*, nicht aber, wie stark dieses, und um wie viel weniger jenes. Auch kann hier nur das Allgemeinere angedeutet werden, wenn nicht die Schrift mit so viel Zeichen und Buchstaben überladen werden soll, dass endlich kein Auge sich mehr herausfinden kann; in No. 118 haben wir eine solche Ueberfüllung mit ansehen müssen.

So hat auch keine Schriftsprache genug Buchstaben, um alle Nuancen des Lauts, z. B. alle Zwischenlaute von *a* zu *o*, oder von *b* zu *p* anzugeben. Kurz, überall sehen wir die Schrift (Noten- und Buchstabenschrift) ausser Stande, in alle feinern Nuancen des Organs und des Sinnes einzugehen.

Aber eben in diesen feinsten, stets in einander übergehenden Abstufungen giebt sich das eben so leise, zarte, durchaus unmessbare und unaussprechbare — und doch so mächtige Wogen des Gefühls, überhaupt des innern Lebens kund; und wer dasselbe nicht in seinem musikalischen Vortrage zu erfassen und dem Zuhörer empfindbar zu machen weiss, der kann nicht hoffen, den Sinn eines

---

*) Gehört — aber in sehr leidiger Weise — hat sie wohl schon jeder bei dem Stimmen eines Klaviers, wenn eine klingende Saite hinaufgezogen oder nachgelassen wird.

Kunstwerkes in seinen Zuhörern oder sich selber vollkommen zu erwecken.

Nun aber haben wir im Vorstehenden nur von den Elementen eines Kunstwerks gesprochen, nicht von seinem Sinn und Zweck im Ganzen. Ein Kunstwerk hat, wie jedermann bewusst ist, irgend einen mehr oder weniger reichen Inhalt für unsern Sinn, unser Gefühl, unsern Geist. Dieser Inhalt ist nirgends — auch nur mit einiger Befriedigung in Worten und Zeichen anzugeben; und doch ist es klar, dass man eben ihn auffassen und auf den Hörer übertragen will.

Was die Schrift in dieser Beziehung gethan, ist folgendes. Erstens hat sie mit einer Reihe von Kunstausdrücken (die der italienischen Sprache entlehnt sind) die Stimmung des Ganzen oder einzelner Stellen anzudeuten gesucht. Hier folgen die gebräuchlichsten.

Affettuoso, leidenschaftlich,
agitato, mit Unruhe, bewegt,
amabile (*con amabilità*), lieblich,
animato (*con anima*), beseelt,
appassionato, leidenschaftlich,
brillante, glänzend,
brioso (*con brio*, auch *con allegrezza*), frisch, mit Munterkeit,
calando, abnehmend,
cantabile, gesangartig — mit sanfter Empfindung,
commodo (*commodamente*), bequem,
delicatamente, zart, geschmackvoll,
doloroso (*con duolo*), schmerzvoll,
dolce (*con dolcezza*, *dolcissimo*), sanft, sehr sanft,
energico, energisch, mit eindringlicher Kraft,
espressivo (*con espressione*, *c. espr.*), mit (besonderm oder zarterm) Ausdruck,
fastoso, prunkvoll,
fiero (*con fierezza*), stolz, mit Stolz,
fuocoso (*con fuoco*), feurig,
furioso (*con rabbia*), wüthend,
giocoso, heiter, lustig,
grazioso (*con grazia*), anmuthvoll,
grave, ernst,
impetuoso, heftig anstürmend,
innocente, unschuldig,
lamentoso, klagend,
languente, schmachtend,
leggiero (*con leggierezza*), leicht, mit Leichtigkeit,

lugubre, trauervoll,
lusignando, schmeichelnd,
maëstoso, erhaben, mit Majestät,
mancando, schwächer werdend,
marcato, scharf betont,
alla marcia, marschmässig, mit festem, scharf markirtem Takt,
marziale, kriegerisch,
mesto, trüb,
morendo, ersterbend,
con moto, mit Bewegung, mit Gemüthsbewegung,
nobile (*con nobilità*), edel, mit Adel,
patetico, pathetisch,
pomposo, prachtvoll,
religioso, andächtig,
risoluto, entschlossen,
scherzando, scherzend,
semplice, einfach, mit natürlicher Einfalt,
con sentimento (*con molto sentimento*), mit Empfindung, mit tiefer Empfindung,
smanioso (*con smania*), wahnsinnig, leidenschaftlich bis zum Wahnsinn,
smorzando, erlöschend,
soave, einschmeichelnd, überredsam,
strascinato, schleppend,
tenero (*con tenerezza*), zart, mit Zartheit,
vigoroso, mit Feuer, mit Eifer,
vivace (*con vivacità*), mit Lebhaftigkeit.

Zweitens haben einzelne Komponisten den Karakter dieses oder jenes Tonstücks schon durch die Benennung anzudeuten versucht. Hierhin gehören die oft gebrauchten Titel und Ueberschriften:

Pastorale, ländliches, idyllisches Tonstück,
Sonate melancolique, melancholische —
Sonate pathétique, pathetische Sonate;

ferner die Titel Eklogen, Elegien, Trauer- und Triumphmärsche, und viele andre, auf eine besondre Bestimmung oder Bedeutung des Tonstücks hindeutende.

Drittens haben Komponisten bisweilen bestimmte Vorstellungen, aus denen ihre Komposition hervorgegangen oder durch die sie besondre Bedeutung und Richtung gewonnen, ausdrücklich angegeben; so Haydn in seiner unsterblichen Ouvertüre zur Schöpfung (die er das Chaos nennt), Beethoven in seiner wunderschönen Sonate „*Les adieux, l'absence et le retour,*“ und vielen andern Kompositionen.

Allein auch hier wird man leicht einsehen, dass mit alle diesen

Kunstausdrücken und sonstigen Aeusserungen nur höchst allgemeine Andeutungen gegeben sein, dass Nuancen der Empfindung, Ideenkreis, ein Seelen- — oder äusserer Zustand durchaus nicht mit einigen Worten, — oft mit Worten gar nicht erschöpfend bezeichnet werden können.

Wir überzeugen uns also: dass zwar nächst der technischen Geschicklichkeit (von der hier nicht mehr die Rede sein soll) eine vollkommene Kenntniss und Beachtung der Schrift zu rechtem Vortrage unentbehrlich ist, dass wir aber ausserdem noch Empfänglichkeit und Einsicht für dasjenige nöthig haben, was durch keine Schrift vollkommen ausgesprochen werden kann: für den Sinn und die Tendenz des ganzen Kunstwerkes wie aller seiner Theile, sie mögen niedergeschrieben und bestimmt, oder aus unserm Empfinden zu ergänzen sein. Zugleich kann uns nicht entgehen, dass alle einzelnen Züge ihre Bestimmung nur aus der Idee und dem Zwecke des ganzen Kunstwerkes empfangen haben können, und dass auch wir bei der Auffassung, bei dem Studium und Vortrag eines Werkes nur von dessen Grundidee ausgehen dürfen.

Ein Werk von dieser Grundidee aus in allen seinen Theilen vollkommen auffassen und darstellen: das ist die Aufgabe

des künstlerischen Vortrags.

Bis zu diesem Gipfel der darstellenden Musik giebt es verschiedne Stufen.

Wer sich damit begnügt, das Geschriebne (in den Noten und Kunstbezeichnungen Enthaltene) einer Komposition ohne weitern Antheil an ihrem Inhalte vernehmbar zu machen, der trägt mechanisch vor. Seine höchste Aufgabe ist, das Bestimmte bestimmt wieder zu geben, z. B. überall die richtigen Töne, überall genau abgewogne Geltung und Takteintheilung, überall den Wechsel von *forte* und *piano*, *legato* und *staccato*, u. s. w., so wie sie vorgeschrieben und wie ihre Ausführung ihm gewohnt ist oder zufällig sich macht. Das Lobenswürdige, Positive an dieser Art der Darstellung kann man

den richtigen Vortrag

nennen.

Wer neben dem, was der richtige Vortrag erfodert, noch eine Einsicht in die nicht mit Schrift durchaus darstellbare Konstruktion des Tonstückes, so weit sie dem Verstande fasslich ist, verbindet, dem können wir

verständigen Vortrag

beimessen. Dieser wendet zunächst seine Erkenntniss der Rhythmik an. Er weiss, dass die Abschnitte, Sätze, Gänge, Theile kleinere zusammengehörende Partien des ganzen Tonstücks ausmachen, und trachtet danach, den Zusammenhang der einzelnen

Partien und ihre Trennung von andern Partien deutlich herauszustellen, indem er das Zusammengehörige durch Bindung, gleichartiges Spiel u. s. w. verbindet, die Scheidepunkte durch Absätze, Wechsel von stärkerm und schwächerm Spiel, Kontrast der Vortragsart u. s. w. fühlbar macht. So auch treten ihm aus dem Takt und den grössern rhythmischen Konstruktionen diejenigen Töne hervor, die grössern oder geringern Nachdruck (Accent) fodern; er sucht jedem sein Recht zu ertheilen, dabei aber den Fluss des Canzen ungestört — unzerbröckelt zu erhalten. In mehrstimmigen, besonders polyphonen Sätzen sucht er jede Stimme deutlich vorzustellen, auch — so weit es angeht — von den andern Stimmen durch abweichende Darstellung (z. B. *forte* gegen *piano*, *legato* gegen *staccato*) zu unterscheiden.

Der richtige und der verständige Vortrag können begriffsmässig gelehrt und gelernt werden.

Wer nun von Natur ein sinnliches Gefühl für Ebenmaass in Ton, Bewegung, Klang u. s. w. empfangen und dasselbe rege erhalten und erhöht hat: der wird — auch ohne tiefere Theilnahme an Kunst und Kunstwerk — bald herausfühlen, worin der sinnliche Reiz in den einzelnen Partien des Kunstwerks liegt. Er wird dem Instrument oder der Stimme die wohlthuendsten Klänge abgewinnen, in den Abstufungen von *forte* und *piano* mannigfach und anmuthig wechseln, manchen Accent interessant setzen, die Melodie durch Bindungen aller Art, die leichten Laufer bisweilen durch ein glückliches Staccato begünstigen, überall das Schroffe, Harte, zu grosse Gegensätze u. s. w. meiden, durch den Wechsel und die Verschmelzung aller dieser und ähnlicher Mittel unsern Sinn ergötzen und uns in eine wenn auch nur oberflächliche, doch reizende Theilnahme hineinschmeicheln. Diese Darstellungsweise wollen wir

den anmuthigen Vortrag

nennen, und ihm jederzeit Vereinigung mit der verständigen Auffassung wünschen. Für ihn ist nächst der Naturanlage nichts erwünschter und nichts bildender, als das häufige aufmerksame Zuhören bei dem gleichen Vortrag Andrer. Angemessenen Stoff findet er in den süssen Koketterien eines Rossini (von guten Sängern und Sängerinnen, — etwa einer Sonntag lieblichsten Andenkens — vorgetragen), in den artigen Spielen unserer Pianisten (namentlich in dem anmuthvollen Spiel eines Moscheles) und, im höhern Sinne, in vielen Werken J. Haydns und Beethovens, — bei denen allerdings die Anmuth nur Aeusseres zu einem bedeutsamern Innern ist. Besonders lehrreich ist aber das Spiel guter Violinisten, die ihrem feinen und gewandten Instrument mehr Spielarten, Bindun-

gen, Kontraste u. s. w. und feinere Nuancen und Uebergänge abgewinnen können, als andre Instrumentisten.

Tritt in der Ausübung ein unbewusstes Gefühl von dem Inhalte der Musik hervor, so können wir ihr das Lob eines

gefühlvollen Vortrags

beimessen. Das Gefühl aber als solches giebt sich von seinem Wahrnehmen und Thun keine Rechenschaft, selbst wo es sich an die verständige Auffassung anlehnt; und so lebt und webt es nur im Momente, von Moment zu Moment, vielleicht in allen einzelnen Momenten, aber nicht im Ganzen als einem solchen. Es kann uns in jedem einzelnen Moment anziehen, erregen, — aber zuletzt bleibt es ungewiss, ob wir in dieser Reihe von Reizungen nun auch die wirkliche und volle Idee und Empfindung des Kunstwerks empfangen, den Willen des Künstlers an uns erlebt, — ob wir das Kunstwerk — oder blos am Kunstwerk — empfunden, jenes oder die unbestimmten Vorstellungen des Darstellers aufgenommen haben. Dieses — an sich so höchst schätzenswerthe, ja für den Künstler und Kunstfreund ganz unentbehrliche und unersetzliche Vermögen weset und wirkt, wie es eben ist, und wie es ihm kommt; es kann nicht gelehrt, nicht gebildet, nur genährt und gesteigert werden, — ja es hat seiner Natur nach eine Scheu vor den Einmischungen klarern Bewusstseins, weil es allerdings durch diese zunächst in seinem Dasein und Sichwohlempfinden gestört wird, und in sich keine Sicherheit finden kann, dass ihm für und durch die Störung höherer Ersatz werden möge.

Wenn alle diese Vermögen und Bildungen sich selbst überlassen bleiben, so geben sie viel, aber nicht Alles, und im Grunde nicht das Rechte. Denn das Kunstwerk enthält mehr, als sie alle: es hat einen zum Theil unbeschreibbaren und unaussprechbaren Inhalt, es hat neben dem sinnlich anmuthigen einen geistigen Gehalt, es hat über das dunkle Gefühl der Einzelheiten hinaus die Idee, die ihm und allem in und an ihm Vorhandnen Ursprung und die wahre volle Bedeutung gab. Seine Darstellung in diesem Sinne ist, was wir oben den künstlerischen Vortrag genannt haben.

Für diesen bedarf es nun schlechthin

der Kunstbildung,

in welcher Form sie auch erreicht werde. Nur in sehr wenigen, besonders begabten Individuen ist ein so reines, sicheres und kräftiges Gefühl — und daneben ein so selbstständiges, wenn auch verschleiert thätiges*) Nachdenken — von Anfang her lebendig, dass es sich vielleicht! überall zum Rechten hinwenden, den Ableitungen,

---

*) Z. B. in Mozart. Vergl. des Verf. biographische Notiz über denselben im Universal-Lexikon der Tonkunst.

Verirrungen u. s. w. überall sich verschliessen könnte; es ist dies mit Einem Worte nur die vorzügliche und höchst seltne Begabung des Genies. Wir brauchen aber in unsern Chören und Kapellen, für unsere Schulen und Freuden Tausende und aber Tausende von Musikern gegen Einen vom Genius gehobenen Künstler. Und ausser den Musikern wollen noch viel Tausende als Kunstfreunde an der Musik thätigen Antheil nehmen und können noch weniger alle auf jene höchste Gunst der Anlage für sich hoffen. Es ist also schlechthin Niemand zu rathen, sich seinem unmittelbaren Gefühl ohne Weiteres anzuvertrauen, und den Meisten ist Hülfe und Vorbereitung durchaus unentbehrlich.

Nun giebt es zweierlei Wege der Ausbildung. Der eine ist die unmittelbare, sich gleichsam selbst hingebende antheilvolle Beschäftigung mit Musik. Sie ist durchaus jedem, der sich für Musik bilden und in ihr bethätigen will, unentbehrlich. Viel und gute Musik, und zwar gut vorgetragen hören, mit Auswahl und Eifer selbst ausüben, das weckt, belebt, reinigt und berichtigt das Gefühl, ja es bringt endlich eine instinktartige Erkenntniss hervor, die auch bei dem Vortrage solcher Tonstücke, wo kein Hören musterhafter Ausführung vorausgegangen ist, ziemlich glücklich das Rechte trifft. Allein das Gefühl, diese dunkelste und dumpfste Thätigkeit der Seele, bildet sich, wie wir uns haben gestehen müssen, nur sehr langsam und höchst unsicher; darum drängt uns auch das innere Bewusstsein stets, darüber hinaus eine höhere Sicherheit zu suchen. So wie wir durch gute Musik und guten Vortrag gefördert werden, so können wir auch durch schlechte irre geleitet, ja in unserer Empfindung verwöhnt und verderbt werden. Und so sehr wir wünschen, aus der uns gebotenen Musik das Gute aufzunehmen, so können wir doch auch besorgen, durch unser dunkles und ungeleitetes Empfinden von dem Rechten ab auf das Falsche gelenkt zu werden.

Unser Selbstbewusstsein drängt uns also über den Kreis des blosen Empfindens hinaus auf den andern Weg, welcher kein andres Ziel hat, als, sich über den eigentlichen Inhalt der Kunst, über Inhalt und Tendenz jedes einzelnen Kunstwerkes und jedes Theils oder Bestandtheils sicheres Bewusstsein zu verschaffen. Hier kann nun wieder Anleitung und Lehre hülfreich zutreten, während das unmittelbare Gefühl sich selbst und seinen Erlebnissen oder Erfahrungen überlassen bleiben muss. Dies ist also die eigentliche Aufgabe der Vortragslehre: das Bewusstsein vom geistigen Inhalte der Kunst und des Kunstwerkes zu wecken oder zu orientiren.

Soll nun dieses Bewusstsein ein fruchtbares, so muss es ein wahrhaftes sein. Erklärungen und Bestimmungen von irgend einem

Lehrenden oder Lehrbuche für wahr annehmen, mit sich herum und an das Kunstwerk herantragen: das ist ein unfruchtbares und todtes Wesen. Vollends an den Worten irgend eines Erklärenden buchstäblich festhalten, würde zu den grössten Einseitigkeiten und Verkehrtheiten führen; denn allerdings ist das Wesen der musikalischen Gestaltungen nicht von der Art, dass man es in Ein Wort fangen könnte. Das Wort darf also nur als Hindeutung auf diese flüssigen Luftgestalten genommen werden, und wer das von der Lehre Anzudeutende nicht selber lebendig empfunden, in seiner eignen Seele erlebt hat, für den ist jede Erklärung und Ueberlieferung todt und unfruchtbar. Namentlich müssen wir vor jenen spieligen pseudopoëtischen Umschreibungen ausdrücklich warnen, in denen sich ästhetisirende Dichter und poetisirende Aesthetiker vielfach gefallen, um mit irgend einem ausgemalten Bilde oder vermeintlichen Kernspruche gleich ein ganzes musikalisches Wesen, eine Tonart, ein Instrument u. s. w. ein für allemal in Pausch und Bogen abzufinden*). Sprüchlein und Bildlein, wie: „die Klarinette ist das Instrument der Liebe, — ein Blasinstrument und ein Saiteninstrument zusammen bilden eine musikalische Ehe, — der Zweivierteltakt ist zum Ausdruck der Liebe besonders geeignet," und viel dergleichen mehr — können, wenn auch irgend einmal ein Theilchen Wahrheit in ihnen sässe, dem, der sich ernstlicher mit Musik beschäftigt, nur als geisterschlaffende Spielerei erscheinen. Wer sich ihnen müssig hingiebt, hascht nach einem Phantom, während die reiche Wirklichkeit der Kunstwelt ihm entschwindet.

Auf der andern Seite wollen wir uns aber auch nicht den kalten und todten Abstraktionen derjenigen überlassen, die da versichern, die Musik habe überall keinen geistigen, dem Bewusstsein erfassbaren Inhalt, — weil man ihn etwa nicht dem Verstande beweisen, oder vielleicht nicht mit Einem Worte genügend aussprechen könne, oder weil die darüber Redenden so oft gefehlt und einander widersprochen hätten**). Auch nach dieser Seite hin wollen wir uns nicht irren lassen, immer wieder und immer tiefer mit eignen Sinnen und eigner Ueberlegung in das Wesen der Kunst, ihrer Gestalten und Werke zu dringen, und uns daraus immer helleres

---

*) Dergleichen Mancherlei finden wir, angeführt aus andern Schriftstellern, in dem für allgemeine Kunstbildung, für Poesie und bildende Kunst so gehalt- und inhaltreichen Charinomos von Seidel, in Wagners Ideen über Musik (Leipz. mus. Ztg. v. 1823) und andern Neuern und Aeltern. Auch in das so reichhaltige und verdienstvolle Mus. Lexikon, redig. von G. Schilling, hat es seinen Eingang (zum Theil aus sehr ehrenwerther Feder) gefunden.

**) Der achtungswürdigste und musikalisch unterrichtetste Vertreter dieser Meinung ist Nägeli in seinen Vorlesungen über Musik. Vergl. hinsichts beider Richtungen: Ueber Malerei in der Tonkunst, ein Maigruss an die Kunstphilosophen, vom Verf.

Bewusstsein zu gewinnen. Hierbei können und mögen uns nun Andeutungen Vorausgegangener erregen und leiten; aber nur als Andeutungen und Anregungen dürfen sie uns gelten, das Weitere muss eigne Wahrnehmung durch Sinn und Gefühl in unser Bewusstsein führen.

Daher wenden wir uns bei den folgenden Hindeutungen durchaus an die eigne Empfindung und Wahrnehmung eines Jeden, und wollen nur so weit unser Wort für Jeden gelten lassen, als es in der eignen Wahrnehmung desselben lebendige Bestätigung findet. Die tiefere Erörterung, die wissenschaftliche und vollständige Ergründung über das Wesen der Kunst gehört nicht in diese vorbereitende Lehre, sondern in die Musikwissenschaft; die Einführung in den Sinn der Kunstperioden, Künstler und Kunstgattungen kann ebenfalls nicht hier, sondern nur in der Kunstgeschichte gegeben werden. Beide Studien sollte man, damit nicht übertragene Begriffe an die Stelle eigner Wahrnehmung, und leere Formeln an die Stelle lebendiger Anschauung treten, nicht eher unternehmen, als bis man sich recht tief in die Kunst hineingehört, hineingespielt und gesungen, — kurz hineingelebt hat. Auch die ganze Vortragslehre, so viel wir nur hier davon geben, ist schlechterdings nicht für den Anfänger. Jedem wird sie leeres Wort, und eher verwirrend und irre leitend sein, der nicht schon in den Aeusserlichkeiten der Kunst bewandert, und mit ihrem Sinne lange vertraut, oft und lebendig von ihr angeregt und erfüllt worden ist.

Zweiter Abschnitt.

Der Sinn der Kunstgestalten.

Wir haben Rhythmus, — Ton, — Klang, — als die Grundgestalten der Musik kennen gelernt. Ihrer aller bedient sich der Geist des Künstlers zu seinen, also zu geistigen und zwar künstlerischen Zwecken. Dies könnte ja nicht sein, wenn jene Grundgestalten nicht fähig wären, diesen Zwecken, dem eignen Denken und Empfinden des Künstlers zu entsprechen. Und wenn sie ferner nicht einen gewissen, sichern Inhalt und Sinn hätten, könnten sie ja nicht auf andre Menschen einen gewissen, sichern Eindruck machen; der Künstler würde also wirken, aber er wüsste nicht, was; er würde das Eine — vielleicht Freude — fühlen und verkünden, und die Hörer, ja jeder einzelne Hörer könnte etwas ganz Anderes — der eine Trauer, der andre Zorn — vernehmen. Eine solche Kunst wäre aber keine Kunst, sondern ein sinnloses, wo nicht unsinniges Spiel.

Unser Bewusstsein und die tägliche Erfahrung sagen uns etwas Besseres. Wir sind uns gewisser Erregungen und Empfindungen bei der Musik bewusst, und erkennen sehr leicht, dass dieselben nicht etwa zufällig, z. B. von unserer mitgebrachten Stimmung abhängig sind, — sonst würde dasselbe Tonstück uns bald so, bald in ganz andrer Weise, einmal erheiternd, ein andermal beklemmend ansprechen. Wir sehen auch bald, dass die Wirkung der Musik nicht etwa eine rein individuelle ist; denn so weit die Menschen überhaupt sich gleichen, so weit bringt auch ein bestimmtes Musikstück auf Jeden dieselbe Wirkung hervor. Das wäre ein schlechter Marsch, der nicht auf jeden erregend wirkte, und ein schlechtes Trauerlied, das etwa dem Einen Wehmuth und dem Andern Tanzlust weckte! — Nur solche Tonstücke, die selbst keinen bestimmtern Inhalt haben (und deren giebt es freilich genug), können keinen solchen mittheilen.

Nur das kann die Frage sein, wie weit die Bestimmtheit des Musikinhalts sicher angenommen werden könne? Aber diese Frage stellen wir hier bei Seite, wo wir ja nur andeuten und einführen, nicht durchführen, nicht bis zur Gränze vollführen wollen. Die Musikwissenschaft hat sie zu beantworten.

Hat nun ein Musikstück irgend einen mehr oder weniger bestimmten Inhalt, so muss derselbe eben in den Bestandtheilen des Musikstückes und deren Zusammensetzung enthalten sein. Wir müssen also auf beide merken. Ueber die erstern geben wir hier die allgemeinsten Andeutungen.

A. *Der Rhythmus.*

Im Rhythmus unterscheiden wir zweierlei: Bewegung und Accent.

1. *Die Bewegung.*

Ueber den Sinn der Bewegung, — flüchtiger, langsamer, stokkender, gleichmässiger, ungleicher u. s. w. zu reden, wäre überflüssig; jeder hat ihn nicht blos in der Musik, auch in der Sprache, in Handlung und Geberde u. s. w. schon kennen gelernt. Daher enthalten wir uns jeder Bemerkung über den Sinn der verschiedenen Tempi; sie sollen dem Sinne der lebhaftern oder mindern Gemüthsbewegung, die das Tonstück voraussetzt oder erregen will, entsprechen *).

Will man sich aber den Sinn der Bewegung im Einzelnen verdeutlichen, so muss man unterscheiden: die Bewegung für sich, — das flüchtigere oder mässigere Vorübereilen einer Reihe von Tönen; die Bewegung von einem festen Punkte aus, z. B.

329

an dem die entflatternden Töne gleichsam fest halten; und die Bewegung auf einen festen Punkt hin, auf ein Ziel los,

330

das die bewegte Tonreihe gleichsam an sich, in sich hineinzieht. Der Sinn dieser Bewegungsformen wird bedingt durch die Kraft, mit der ein Punkt sie anzieht oder festhält, durch die Kraft, die wir über die Bewegung oder in derselben äussern, durch die Stetigkeit des Willens, mit der wir dem Ziel ununterbrochen, oder zögernd und stockend zustreben. Daher sehen wir z. B. an einer ziellos flüchtigen Tonreihe,

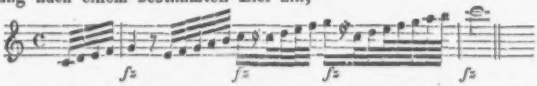
---

*) Da die Gemüthsbewegungen selbst ihrer Natur nach kein ganz bestimmtes Maass haben, und nicht blos von ihrem Gegenstande, sondern auch von der Person und Stimmung des Afficirten und von allerlei äussern unberechenbaren Umständen abhängen: so sieht man hier, wie naturgemäss auch unsere Tempobestimmungen keineswegs absolute Zeitmaasse abgeben, und wie auch die Bestimmungen des Metronomen nicht als absolutes Gesetz, sondern nur als genauere Andeutung für den Vortrag gelten können.

331

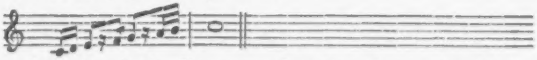
dass hier kein einzelner Ton Hauptsache, sondern das Durchhineilen durch sie alle der Sinn des Satzes oder wenigstens seiner rhythmischen Gestaltung ist. Wieder an einer andern raschen Bewegung nach einem bestimmten Ziel hin,

332



sehen wir die Kraft des Zieltones, der so viel Töne in so rascher ununterbrochner Folge an sich reisst, während dieselbe Tonfolge mit stockendem Rhythmus

333



wieder dem schon in der Benennung liegenden Sinne entspricht.

Hier ist nun auch der schon in der Rhythmik (S. 85) gedachten Vortragsweisen, des *Legato* und *Staccato* nochmals zu gedenken. Dort betrachteten wir nur ihre Wirkung auf die einzelnen Töne, die im *Legato* länger, im *Staccato* kürzer gehalten wurden. Hier sehen wir im *Legato* eine fliessendere, sanftere Weise, Töne verbunden darzustellen, im *Staccato* eine lockrere, losere und darum oft pikantere Art, Tonreihen auszuführen. Man bedient sich sogar einer Verschmelzung beider Vortragsweisen und deutet sie durch die vereinten Zeichen beider

334

an. Hier sollen zwar die Töne gehalten werden, bis der folgende Ton eintritt; aber zugleich soll jeder Ton besondern Nachdruck erhalten, ungefähr so,

335

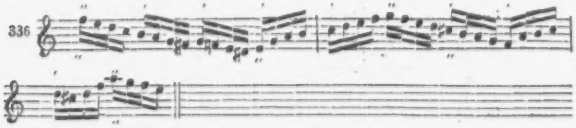
dass trotz der verbindenden Haltung doch auch jeder Ton durch Accentuation gesondert wird.

2. *Der Accent*

hat eine doppelte Weise, aber nur ein Ziel. Was wir accentuiren, zeichnen wir als das Wichtigere aus. Wir thun dies entweder, indem wir länger bei ihm verweilen, oder indem wir ihm grössere

Schallmasse, Nachdruck, stärkere Betonung zuertheilen. Durch längeres Verweilen sind, schon ohne alle Betonung, im vorstehenden Beispiele No. 333 die Töne *e*, *g* und *c* vor den andern hervorgehoben. Durch Betonung kann nicht blos der Accent des Verweilens (wie wir in No. 332 durch die *fz* angedeutet) unterstützt, sondern ein und derselben Tonfolge ein ganz andrer Sinn gegeben werden. So, wenn wir No. 331 nach der oben, — oder unten bezeichneten Weise, —

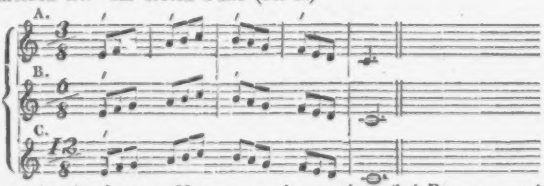
336



oder in noch andrer Art accentuiren wollten.

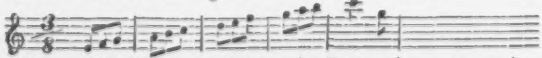
Von hier aus begreifen wir auch den Unterschied der Taktarten. Je weniger accentuirte Noten eine Taktart hat, desto beweglicher, flüssiger ist sie. Daher sind die dreitheiligen Takte leichter, fliessender, als die zweitheiligen, die zusammengesetzten leichter, als die einfachen u. s. w. Es ist daher keineswegs gleichgültig, ob ein Satz etwa im Dreiachtel-, oder Sechs- oder Zwölfachteltakte geschrieben ist. Im ersten Falle (bei A)

337



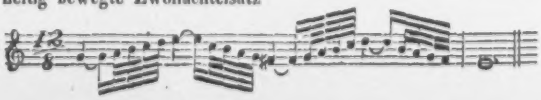
haben wir vier betonte Noten, wo im zweiten (bei B) nur zwei und im dritten (bei C) nur eine sich findet; die letzte Weise wird also die fliessendste, die erste die schwerste sein. — Dass nun freilich die Taktgliederung den Rhythmus erst genauer bestimmt und durch sie eine von Haus' aus schwerere Taktart leichtere und eine leichte schwerere Sätze geben kann, z. B. dieser Dreiachtelsatz

338



fliessender und flüchtiger erscheint, als dieser schwer accentuirte und heftig bewegte Zwölfachtelsatz

339



ist klar, wie denn überhaupt diese Materie keiner umständlichen Erörterung bedürftig sein kann.

Nur auf einen Punkt noch lenken wir zuletzt die Aufmerksamkeit. Wir wissen (S. 173), dass zwei oder mehr Takte zu grössern rhythmischen Abschnitten sich verbinden, dass solche Abschnitte gleichmässig oder ungleichmässig einander folgen können.

Welcher Sinn spricht sich in diesen Gestaltungen aus?

Derselbe, der in den Taktarten, nur in freierer und reicherer Anwendung.

Jeder Abschnitt ist ein Ganzes für sich, und als solcher ein Moment im ganzen Tonstücke. Je kürzer diese Momente, desto leichter ist der Gang des Ganzen, und desto leichter, flüchtiger eilen wir von einem zum andern. So hier

340

in einem Sätzchen, das aus lauter Gliedern von einem Takte besteht. Je ausgedehnter oder umfassender diese Momente sind, desto gehaltner und sättigender wird das Ganze. Dieser, dem vorigen nachgebildete Satz von zweitaktigen Rhythmen

341

mag es sogleich empfindbar machen.

Hierbei ist ein erheblich unterschiedner Einfluss der Zwei- und Dreizahl zu bemerken.

Die zweitaktigen Rhythmen sind, wie ihre Zahl unter den Theilungszahlen, die einfachsten und leichtesten oder fliessendsten. Breiter und würdiger erscheinen die viertaktigen; aber auch sie sind fasslich und fliessend, weil aus ihnen die Zweizahl herausgefühlt wird. Die dreitaktigen dagegen treten sogleich unruhiger oder auch heftiger auf; ihr Karakter ist so entschieden ein anderer, dass z. B. Beethoven in einem seiner grössten Werke es der Mühe werth findet, ausdrücklich darauf aufmerksam zu machen. Im Scherzo seiner neunten Symphonie nämlich herrschen viertaktige Rhythmen, —

342

und verwandeln sich weiterhin in dreitaktige, —

was Beethoven mit „*Ritmo a tre battute*“ (Rhythmus von drei Schlägen — nämlich Takten) anzeigt. Fünftaktige Rhythmen endlich werden breit, lastend, wo nicht schleppend, und so fort.

Wiederum geben gleichmässige oder ebenmässige Abschnitte dem Ganzen gleichmässigere, fasslichere, ruhigere Haltung; wechselnde oder gar unregelmässige bringen Unruhe, oder gar Unstätheit und endlich Haltungslosigkeit in das Ganze, — was bald ein Fehler, bald ein treffender Ausdruck leidenschaftlicher schwankender Stimmung sein kann. Auch hier kommt es freilich darauf an, welcherlei Abschnitte gleichmässig oder ungleichmässig auf einander folgen. Es sind so viel verschiedne Kombinationen möglich, dass, sie erschöpfend aufweisen zu wollen, ein Missverstand des Lehrzwecks heissen müsste. Jeder übe und gewöhne sich, die rhythmische Ordnung in wirklichen Kompositionen zu erkennen und ihren Sinn, ihren Einfluss auf das Ganze zu empfinden und zu begreifen.

B. *Das Tonwesen.*

Auch im Tonwesen unterscheidet man leicht mannigfachen Sinn. Hier aber haben wir schon eine fremdere und feinere Materie vor uns, und es kommt darauf an, wie weit ein Jeder darin vordringen kann und will.

Im Allgemeinen sind je höhere Töne um so gespannter und schärfer, je tiefere um so weniger gespannt und dumpfer; ferner aufwärts steigende Tonfolgen steigernder, heftiger werdend, abwärts gehende das Gegentheil. Allein hier kommen mancherlei besondre Verhältnisse in Mitwirkung, die wir nicht alle hier betrachten können, z. B. der Umstand, dass auf einem gewissen Punkte die Höhe zu gespannt ist, zu viel Ton- oder Klangkörper verloren hat, um noch heftig wirken zu können, und nun in das Gegentheil, in die feinsten, oft reizendsten Töne umschlägt, — was freilich für den Nachdenkenden auf den ursprünglichen Sinn deutlich genug zurückweiset.

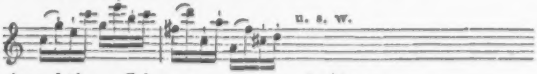
Wichtiger für die Betrachtung im Besondern ist

1. *Die Art der Tonbewegung.*

Die sprungweise (über zwischenliegende Stufen hinweg) ist unruhiger und heftiger, die schrittweise (von Stufe zu Stufe) ist ruhiger und milder. Die diatonische Tonleiter ist schon desshalb ruhiger, milder, gesangvoller, als alle Arten springender Bewegung; noch mehr desswegen, weil ihre Tonfolge (namentlich

lie Durtonleiter) die nächstverwandten und nächstnöthigen Töne n bequemster und ebenmässiger Reihe enthält. Die chromatische Tonleiter bewegt sich in noch kleinern und gleichmässigern Schritten, in lauter Halbtönen; aber eben darum ist sie schon kleinlich und peinlich geworden, — zumal da sie ausser den diatonischen noch die fremden, in keiner Tonart mit jenen zusammengehörigen chromatischen Töne enthält.

Wenden wir uns von den Tonleitern nochmals auf die sprungweise Bewegung zurück, so stellen sich uns hier die aus Akkorden stammenden Tonfolgen dar. Jede aus einem Akkorde gebildete Tonreihe macht sich uns in ihrer Einheit als etwas Zusammengehöriges, leicht sich an einander Schliessendes empfindbar, und so treten hier zwei ursprünglich getrennt gewesene Elemente zusammen: die Weite der Schritte zu entlegnen Tönen (also ein äusserlich Unverbundnes), und der innere harmonische Zusammenhang. So können dergleichen Tonfolgen bald einen flüchtig leichten, schwebenden Gang, bald ein unstetes gaukelndes Wesen, —

344 

bald einen kühnen Schwung, — etwa wie hier

345

annehmen, jenachdem Rhythmus, Accent u. s. w. diese oder jene Anwendung hervorheben.

2. *Die Intervalle.*

Wir haben vorher die Tonschritte nur oberflächlich nach ihrer Weite betrachtet. Bald aber werden wir gewahr, dass jeder derselben noch seinen eignen Sinn hat, dass die verschiednen Tonschritte sich nicht blos quantitativ unterscheiden. Wenigstens einige hierher gehörige Wahrnehmungen wird wohl jeder mit innerm Antheil und Achtsamkeit Musizirende schon in sich bestätigt gefunden haben.

Wollen wir uns hier etwas sicherer finden, so gehen wir von der Durtonleiter aus, weil sie lauter grosse Intervalle enthält, und scheiden vorerst eine Oktave von der andern höhern; wir wissen dabei, dass in der höhern Oktave dieselbe Tonfolge, dieselben Töne, nur in einer höhern, gespanntern Sphäre wiederkehren, zuerst die Oktave der Tonika, dann die None oder um eine Oktave höhere Sekunde, u. s. w.

Hieraus ist uns sofort klar, warum allen überoktavigen Intervallen ein gespanntes, gegen die oktavigen gehalten, ein überspanntes Wesen eigen ist. Die None ist der Schritt in die Sekunde, aber in einer höhern Region, und so ist schon die Oktave die hochgespannte Wiederkehr der Tonika, daher das Mächtige in dem Aufschwung in die Oktave, das Gewaltsame, Ueberschwängliche, auch wohl Uebertriebne in der None und Dezime, bis endlich in viel weitern Spannungen die Beziehung aufhört fühlbar zu sein, und das Intervall gleichsam auseinanderfällt in zwei disparate Töne.

Innerhalb der Oktave nun ist die Quinte das in das Unbestimmte hinaus verlangende, verschwebende Intervall, die Quarte das fest und stark zutreffende (daher die Pauken meist in Quarten gestimmt werden), die Sekunde ruhiger, mässiger Fortschritt, die Terz entschieden und bestimmend, die Sexte sanft bindend, die Septime verlangensvoll. — Wir wollen noch hinzufügen, dass alle kleinen Intervalle eine Minderung oder Sänftigung, alle verminderten eine Verkümmerung, alle übermässigen eine leidenschaftliche, ja verzerrte Steigerung und Schärfung in den Sinn der grossen bringen. Man mache sich dies an grosser und kleiner Terz und Septime, an grosser, kleiner und übermässiger Quinte, an der grossen und übermässigen Quarte, — an jener auffallenden übermässigen Sekunde in der Molltonleiter (S. 48) deutlich.

Hier ist jenes merkwürdigen Abweichens von der Regel unsers ganzen Tonsystems zu gedenken, dessen wir schon S. 262 erwähnt haben, nämlich des Zuhoch-Nehmens eines Tons bei schärferer, heftigerer — und des Zutief-Nehmens bei herabgestimmter Empfindung, so wie jener stärksten und leidenschaftlichsten Verbindung durch Ueberziehen eines Tons in den andern. Es sind extreme, nur mit äusserster Behutsamkeit anzuwendende Gestalten, deren Bedeutung sich von selbst ausspricht.

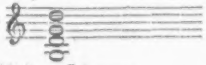
Dem wachen Sinne werden aus allen tief gefühlten Musikstücken genug Bestätigungen des hier flüchtig Angedeuteten entgegenspringen. Nur muss man sich ein Missverständniss fern halten. Keineswegs wird nämlich der Sinn der Intervalle sich überall aussprechen. Wir haben ja selbst schon (S. 273) gesehen, dass es oft gar nicht die Absicht ist, den einzelnen Ton, das einzelne Tonverhältniss hervortreten, wirken zu lassen, sondern dass dasselbe in einem grössern Ganzen als ununterscheidbarer Theil aufgehen, oder doch wenig fühlbar werden kann. Dann aber ist es begreiflich, dass Intervalle, wie alle sonstige Mittel von den Komponisten oft ohne Bedeutung, ja wider ihren eigentlichen Sinn ergriffen werden, — wie ja auch andre Künstler, Maler und Dichter u. s. w. sich in ihren Mitteln vergreifen. Ein solcher Fehlgriff ver-

räth sich nicht einmal jederzeit durch offenbares Misslingen des Werks, sondern es kann mit andern Mitteln nachgeholfen und verdeckt werden, was hier versäumt worden. Wer wollte nach allen Fällen der Art die Natur des Intervalls ermessen, oder überhaupt auf das irrig oder bedeutungslos Ergriffne Gewicht legen? Nur da wollen wir auf die Bedeutung der Intervalle achten, wo sie mit Bedeutung gesetzt sind; wo sie in richtigem Sinn erscheinen, werden sie uns Momente der Verständniss und des Vortrags, wo sie absichtlich aber irrig gesetzt sind, können wir auch am Fehlgriff und an seinen Folgen das Richtige uns klar machen, nicht aber unsre Auffassung des Werks, unsern Vortrag darauf gründen.

3. *Die Akkorde*

kommen uns zu Hülfe, um den Karakter der Tonverhältnisse sicher zu erfassen.

Gehen wir von der Quinte aus *), also einem unvollständigen Dreiklange, so fühlen wir ihren oben angedeuteten Karakter mächtig hervortreten aus dem Zusammenklange etwa auf zwei Waldhörnern, Klarinetten, oder dem blosen Klaviere,

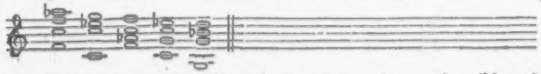
346 

oder zwei menschlichen Stimmen.

Tritt in die Quinte aber die grosse Terz, so strahlt uns im reinsten hellsten Klange, wohllautend und befriedigend, der grosse Dreiklang, — der Urakkord, — entgegen. Erniedrigen wir die Terz, so vernehmen wir den getrübten kleinen Dreiklang; erniedrigen wir auch noch die Quinte, so schleicht der verkümmerte verminderte Dreiklang hervor. Fühlbarer wird der Sinn dieser Akkorde, wenn man sie in Folgen wiederholt. Der grosse Dreiklang

347

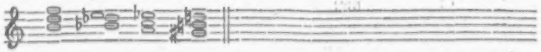
schreitet helltönend und rüstig einher, kann rein und zart, aber auch klingend stark werden. Der kleine Dreiklang

348 

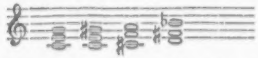
wird in Folgen immer trüber und dumpfer, oder auch wild und

*) Warum von ihr? — Weil sie in der natürlichen Entwickelung der Töne zunächst nach dem Grundton und dessen Oktave erscheint. Das Nähere gehört der Musikwissenschaft an.

wüst, und lässt längere Folgen gar nicht gern zu. Der verminderte Dreiklang

349 

windet sich ängstlich und peinlich fort. — Gehen wir aber auf den grossen Dreiklang zurück, und erhöhen die Quinte, so schreit uns der übermässige Dreiklang schrillend an; eine Folge solcher Akkorde ist aber (bis jetzt wenigstens) noch gar nicht gewagt worden, — und wüssten auch wir nicht zu motiviren. — Sie könnte sich nur in dieser (bitterbösen) Weise etwa

350 

darstellen, eine Akkordfolge, die wir nicht ohne Weiteres vertreten möchten, die aber, wenn man sie je gelten lassen will, dem zuvor angedeuteten Sinne des Akkords vollkommen entspricht.

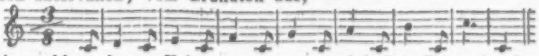
Zu dem grossen Dreiklange der Dominante stellt sich die kleine Septime, und der helle Dreiklang ist zu einer weichen, sehnsüchtig nach Auflösung verlangenden Harmonie geworden. Wir fügen die grosse None zu, und der grosse Nonenakkord baut sich überschwenglich, in übergreifendem Verlangen auf; wir nehmen statt der grossen die kleine None, und der kleine Nonenakkord büsst gleichsam ängstlich und wehvoll sein Uebergreifen über die Septime hinweg in die höhere Oktave. In beiden waltet der Karakter des Dominantakkordes und seiner Septime; im grossen Nonenakkorde bebt die Sehnsucht auf in überschwengliches, Entzückung ahnendes Verlangen; im kleinen überfüllt sie sich zu schmerzlichem, verzagendem Verlangen.

Doch schon haben wir unsere Aufgabe, Andeutungen von dem innern Sinne der Töne zu geben, wohl überschritten. Und es ist allerdings schwer, hier im rechten Moment stille zu stehen; denn fasst uns das tiefe Wesen eines so mächtigen Naturlebens wie das der Töne, so zieht es uns auch immer tiefer und fast unwiderstehlich in seinen geheimnissvollen Schooss. Hier aber dürfen wir uns dem Zuge nicht überlassen, da es ja nicht einmal der Ort ist, auch nur einen Theil des Ausgesprochenen näher zu erweisen, da vielmehr jedem zum ersten Mal diese Kreise Betretenden mit Beweisen von aussen her und vollständiger Entwickelung gar nicht gedient wäre. Nur geweckt, angeregt soll hier der eigne Sinn werden, und nur das frommt und soll gelten, was dieser erkennt und festzuhalten weiss.

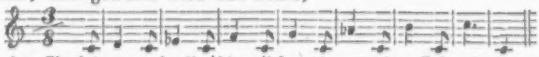
Nun ist sehr leicht zu fassen, welchen Karakter

4. *die Tongeschlechte*

haben. Das Durgeschlecht schreitet fest, sicher, hell in lauter grossen Intervallen, vom Grundton aus, —

351 

und in wohlgeordneter Folge von ganzen und halben Tönen *), der Tonleiter nach, einher. Das Mollgeschlecht hat, vom Grundton aus, eine getrübte Terz und Sexte,

352 

und der Tonleiter nach die bitterliche übermässige Sekunde (von der sechsten zur siebenten Stufe), dadurch aber auch eine gestörte Ebenmässigkeit. Es spricht uns daher trüber, auch wohl schmerzlich und wild an. Da es aber sich gedrungen fühlt, jenen fremden Schritt durch Verwandlung der Sexte oder Septime oft zu vermeiden, so nimmt es reichere Wendungen, aber auch einen wandelbarern und weniger zuversichtlichen Sinn an.

Nach den beiden Tongeschlechten treten uns — der in der Kompositionslehre abgehandelten Kirchentöne nicht zu erwähnen —

5. *die Tonarten*

vor das Auge, und zwar zunächst die Durtonarten.

Unter ihnen erscheint die Normaltonleiter, *C* dur, als die ruhige klare Mitte, auf deren einer Seite die Erhöhungstonarten von lichterm — auf deren anderer Seite die Erniedrungstonarten von schattigerm Karakter sich anreihen, bis zu dem merkwürdigen Punkte, wo beide entgegengesetzte Reihen enharmonisch in einander gegenseitig übergreifen; — eine viel zu tiefe Materie, als dass sie in einem einleitenden Werk auch nur einigermassen zweckmässig ihre Stelle fände.

Anhang.

Hier geben wir vielmehr unsern Betrachtungen nothwendig Stillstand. Es wäre noch von dem Karakter und den innern Beziehungen der Tonarten, von dem Karakter der verschiednen Klangorgane (Instrumente und Singstimmen), der Sprachlaute u. s. w. Beherzigenswerthes zu sagen. Allein schon der Anfang davon würde über die Bestimmung einer vorbereitenden Lehre hinausführen, und die Natur der Sache würde uns noch weniger, wie zuvor, ein zei-

---

*) Noch ebenmässiger würde sich die Tonleiter von der Septime aus, z. B. *h—c—d—e—f—g—a* ($\frac{1}{2}$, 1, 1, $\frac{1}{2}$, 1, 1) darstellen, eine in der Musikwissenschaft wichtig werdende Gestalt.

tiges Abbrechen gestatten. Wem am Bisherigen — oder nur einem Theile desselben — der Sinn sich geöffnet hat, der wird schon voraussetzen, dass ein gleicher Geist, wie er sich in einigen Theilen ihm bereits offenbaret, den gesammten Organismus der Kunst durchdringen möge. Ihn wird der eigne Sinn weiter leiten, oder zu höherer Lehre vorbereiten. Wer aber noch nicht Empfänglichkeit für dieses innere Wesen hat, oder wer seine natürliche Empfänglichkeit durch voreiliges Abschliessen, vorgefasste Meinungen u. s. w. getrübt und gestört hat: dem würde eine weitere Auseinandersetzung doch nichts, als vermehrte Last sein.

Nur den einen Rath und Wunsch möchten wir aussprechen, dass man nicht so leichtfertig, wie leider oft geschieht, Tonstücke aus einem Ton in den andern überträgt. Mancherlei Umstände können dergleichen Transpositionen bisweilen nothwendig machen; ohne Noth, ohne den Antrieb gebieterischer Umstände sollte es aber nie geschehen. Man muss, wenn nicht eigne Ueberzeugung von der Bedeutung jeder Tonart, doch soviel Ehrfurcht vor dem Schöpfer eines Kunstwerkes haben, vorauszusetzen: dass er nicht ohne Grund eben diesen und keinen andern Ton für sein Werk gewählt hat; ja man muss seine Bestimmung ehren, schon weil es seine Bestimmung ist. Wer nicht die rechte Ehrfurcht vor Künstler und Kunstwerk zu hegen weiss, hat auch nicht die rechte Liebe für die Kunst, oder büsst sie ein, und verliert damit gerechterweise auch ihre Freuden.

Dritter Abschnitt.

Der Sinn der Kunstformen.

Leichter, oder allgemeiner begreiflich ist die Bedeutung der Kunstformen; denn sie sind nicht Naturschöpfung, die wir enträthseln sollen, sondern selbst schon Werk des menschlichen Geistes, der seine Absicht durch sein eignes Gebilde schon deutlich genug dargelegt hat. Wer also nur die einzelne Form für sich und im Zusammenhange mit den andern Kunstformen lebendig anschaut, wird das Rechte schwerlich verfehlen.

So ist klar, dass die Einstimmigkeit im Allgemeinen das Einfachste und Fasslichste, aber freilich auch das Aermste ist. Die homophonen Bildungen zeigen uns Eine Stimme als Hauptsache, die hervortreten, die begleitenden Stimmen als Nebensache, die sich unterordnen soll, — mögen nun diese Stimmen zu einer weiter nicht unterscheidungswerthen Masse (wie in No. 306) zusammentreten, oder in Oktaven-, Terzen-, Sextenläufen u. s. w. sich als ergebne Diener und Begleiter der Hauptstimme anschliessen, oder auch gelegentlich (wie in No. 308) sich einen Augenblick lang zu emancipiren suchen.

Reicher entfaltet sich der Geist in den polyphonen Sätzen, wo jede Stimme strebt, sich selbstständig geltend zu machen, wo bald jede Stimme ihr Eignes sagt und den andern widerspricht, bald einige sich gegen andre verbinden, also Masse gegen Masse tritt, bald eine einzelne — wenn auch nur vorübergehend oder am letzten Ende — wirklich die Herrschaft erringt und Hauptstimme wird. Hier kommt es darauf an, jeder Stimme ihr Recht zu thun, sie auszuzeichnen, wo sie vorherrscht, sie unterzuordnen, wo eine andre hervortreten soll, sie unterscheidend fortzuführen, wenn neben ihr andre mit gleicher Bedeutsamkeit auftreten. Alle Weisen der Darstellung eines Satzes, Bindung und Stossen, Accentuation und Abgeschliffenheit, Forte und Piano, müssen dazu dienen, den Reichthum und Sinn polyphoner Sätze herauszuheben.

Gehen wir auf die Formen über, so sind die Gänge das Bewegliche, die Sätze das Bestimmte, Abgeschlossene; die Periode verlangt die abgewogenste Rundung und Gliederung, der Anhang muss sich als ein zugetretener, aber doch zum Ganzen gehöriger Theil darstellen.

Sehr leicht sind die Liedformen und die kleinern Rondoformen als ein Ganzes zusammenzufassen. Sobald sich im Liede verschiedne Sätze (z. B. Hauptsatz und Trio) an einander reihen, oder im grössern Rondo neben dem Hauptsatze ein oder zwei Nebensätze auftreten, erscheinen die verschiednen Sätze als Hauptmomente des Ganzen, die von einander auch durch den Vortrag bestimmt geschieden, jeder in seiner Weise aufgefasst, jeder aus dem Strome des ganzen Tonstücks kenntlich und doch ohne Zerstörung des Zusammenhangs hervorgehoben sein wollen. Die Wiederkehr des gleichen Satzes, z. B. des Hauptsatzes, fodert von selbst die Wiederkehr derselben Darstellungsweise. Da aber inzwischen Stimmung und Verhältniss des Werks und des Ausübenden und Hörenden ein Andres geworden sind, so wird auch die Darstellung irgend eine andre Farbe annehmen, sie wird verstärkt, beschleunigt, zögernd, inniger u. s. w. geworden sein. Die Gänge dazwischen werden bald sanfter, bald schwunghafter Uebergang und Vermittlung von einem Hauptmomente zum andern bilden.

Diese Formen sind die leichtern, flüchtigern, denn sie begnügen sich entweder an Einer Hauptsache, oder verknüpfen mehrere Hauptmomente nur locker. Fester und tiefer ist das Gewebe der Sonatenform. Hier machen sich zwei Hauptmomente vor Allem geltend, — und vielleicht in jedem mehrere Sätze. Diese Hauptmomente treten im ersten Theile gegen einander, durchdringen, verdrängen sich im zweiten streitend, ringen sich durch verschiedne Tonarten, verändern das Geschlecht und gelegentlich ihre eigne Weise, einigen sich endlich im dritten Theile. Neben ihnen treten Schlusssätze, Anhänge, Einleitungen, Gänge auf, und alles dies sondert sich entschieden und will doch als ein Ganzes gefasst und dargestellt sein. Wer nicht die Glieder und Theile eines solchen Ganzen zu sondern, jedes für sich zu erkennen und darzustellen, und doch wieder das Ganze zusammenzufassen, den wiederkehrenden Satz auch durch ähnlichen Vortrag wieder kenntlich zu machen, aber doch von der frühern Darstellung zu scheiden, nach den jetzigen Umständen auszulegen weiss: wie will der der Idee des Komponisten sicher zu entsprechen hoffen?

In alle diesen Formen kommt uns noch die Absonderung bestimmter Theile zu statten. Wenn wir nur die grossen Massen zusammenhalten und in sich gerecht vortragen, dann ist schon viel gewonnen. Aber in der Fuge und grössern Figurirung missen wir auch diese Hülfe. Diese Kompositionen haben zwar ihre Theile, aber in der Regel nicht so bestimmt, durch förmliche Absätze geschieden. Sie bewegen sich gleichsam in grossen Wogen, die unterschieden, aber doch in einanderfliessend sind, — und beides muss die Darstellung festzuhalten wissen.

Gehen wir endlich auf die zusammengesetzten Formen z. B. der Sonate, Symphonie u. s. w., so sind zwar die einzelnen Sätze in der Regel durch förmliche Absätze und Zwischenzeiten von einander geschieden. Aber eine innere Beziehung waltet dennoch in ihnen, eine innere Einheit der Idee oder Stimmung muss von Rechtswegen sie zu einem wahren, zusammengehörigen Ganzen verbinden, und im Vortrage sich darstellen. Und so wird man zuletzt auch nicht bezweifeln, dass in grossen Werken, z. B. Opern oder Oratorien, jede Partie als ein einheitsvolles Ganze aufgefasst und durchgeführt werden muss.

Vierter Abschnitt.

Auffassung und Vortrag bestimmter Werke.

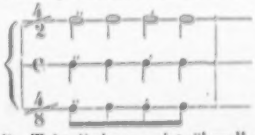
Alle bisherigen Betrachtungen waren nur ganz allgemeine. Sie sollten auf den Sinn, den die verschiednen musikalischen Gestaltungen und Formen im Allgemeinen haben, hinweisen. Allein, worauf es zuletzt ankommt, ist: wie im bestimmten einzelnen Kunstwerke, das wir auffassen und darstellen sollen, alle diese Mittel und Formen sich bezeigen, was mit ihnen eben im bestimmten einzelnen Falle der Komponist gewollt und der Ausübende zu bewirken hat? —

Dass die Notenschrift hier nicht ausreicht, haben wir schon anerkannt; dass man zur Sprache seine Zuflucht genommen und den Tonstücken oder einzelnen Sätzen in ihnen mancherlei karakterisirende Ueberschriften gegeben hat, wissen wir ebenfalls schon.

Man muss diese Ausdrücke kennen und ihnen Folge zu leisten suchen; aber wir haben uns schon überzeugt, dass ein allgemeines Wort eben nur ein sehr allgemeiner Wink sein kann, und dass hundert solche Worte noch nicht hinreichen, den Vortrag eines einzigen Satzes genau zu bestimmen.

Noch einer eignen Bezeichnungsweise wollen wir hier im Vorbeigehn erwähnen, in der wenigstens der grossartigere und höhere, oder niedere kleinere Sinn des Tonstückes angedeutet zu werden pflegt.

Dem Wesen nach ist nämlich jede zweitheilige, drei-, viertheilige Taktart u. s. w. gleich jeder andern zwei-, drei-, viertheiligen; Haupt- und Nebentheil, grösserer und kleinerer Accent bleiben dieselben, mögen nun, z. B. in viertheiliger Taktart, die Theile halbe Noten, Viertel oder Achtel



sein; auch die Taktgliederung ist überall gleich, mögen auch die Taktglieder Viertel, Achtel oder Sechszehntel sein. Auch auf das Tempo hat die Grösse der Takttheile keinen Einfluss; ein Allegro im $\frac{4}{2}$-Takt, und ein Adagio oder Andante sostenuto im $\frac{4}{4}$-Takte,

ein Presto im $\frac{4}{4}$-Takte und ein Allegretto im $\frac{4}{8}$-Takte können gleiche Schnelligkeit der Bewegung haben.

Demungeachtet besteht ein Unterschied. Es ist angenommen: die grössere Notengattung für den grössern oder grossartigern Inhalt, die kleinere Notengattung als Zeichen des leichtern oder kleinern Inhalts oder Karakters gelten zu lassen. Man wird also hochernste und würdige Sätze eher im $\frac{4}{2}$-, $\frac{4}{4}$-, $\frac{4}{8}$-Takte, leichtfertige, flüchtige eher im $\frac{4}{8}$-, $\frac{4}{4}$-, $\frac{4}{2}$-Takte setzen und nun erst das Tempo nach der Notengattung bestimmen. Auch hierin liegt also ein Wink über den Karakter des Tonstücks. — Doch abgesehen davon, dass er nur ein sehr allgemeiner ist, müssen wir zusetzen, dass man besonders bei ältern Komponisten zahlreiche Abweichungen von dieser Gewohnheit findet; mancher hochernste Satz ist bei Seb. Bach im $\frac{4}{8}$-Takt abgefasst, während leichtere und unbedeutendere im $\frac{4}{4}$-, oder gar $\frac{4}{2}$-Takte geschrieben sind. Wir müssen also auch hier die Unzulänglichkeit aller Vorschrift anerkennen; und dem kann auch in diesem Punkte nicht abgeholfen werden, weil mancherlei andre Rücksichten die Wahl des Komponisten bestimmen können.

Zu der Kenntniss und Benutzung alles in der Notenschrift und den Kunstausdrücken und Zeichen Enthaltenen, zu dem Eingehen auf den tiefern Sinn aller Kunstelemente und Kunstformen: so weit kann die allgemeine Lehre Anleitung und Hülfe gewähren.

Weiter kann dann der lebendige Unterricht geleiten, wenn man das Glück hat, einen für das Tiefere selbst befähigten und dafür thatkräftigen Lehrer zu haben, — was leider nicht häufig der Fall ist. In jedem Fall aber muss das Beste der Fähigkeit und dem eifrigen und wohlgeleiteten Willen des Schülers anvertraut bleiben. Denn alles Wissen und Vorzeigen hilft nichts, bleibt todt und unfruchtbar, wo nicht lebendige Empfänglichkeit und Reproduktivität — die Kraft, ein lebendig Empfangenes lebendig wieder zu geben, vorhanden und in Thätigkeit gesetzt ist. Aller Unterricht kann diese Kraft nur wecken, nähren, leiten, aber weder schaffen, noch ersetzen. Und hieran knüpfen wir also unsere letzten Erinnerungen. Eine nicht eben engbegränzte Erfahrung im Felde musikalisch-praktischer Bildung überredet uns, dass dieselben weder überflüssig, noch irrig sein möchten. —

Wenn es also zuletzt darauf ankommt, — alle Vorbildung vorausgesetzt, — ein bestimmtes Tonstück auf das Lebendigste und Tiefste zu erfassen: so nehme man doch ja Bedacht, in rechter Stunde und Sammlung, und ohne allen Rückhalt, ohne alles Hemmende und Zerstreuende sich dem neuen Werke hinzugeben, ja sich hineinzustürzen und auf das Wesentliche zu werfen, mögen auch nebenbei noch so viel Einzelheiten wegfallen. Denn ein Kunstwerk ist ein Ganzes, ein lebendiges Wesen, das man an seinem

Herzen fassen muss, in seinem Leben und als ein Ganzes; — aus Einzelnheiten wird kein Kunstwerk geschaffen und keines erfasst. Wer nun geübt ist, ohne Hülfe eines Instruments sich eine Vorstellung von einem Notenstücke bilden zu können, suche sich in raschem Ueberblicke wenigstens eine allgemeine Vorstellung von ihm zu machen, und gehe sofort zur ersten Ausführung über, sobald der vorausgeschickte Einblick in die Noten ihm nur einigen Anhalt gewährt hat. Bei dieser ersten Ausführung muss man sich ganz dem Glück und Eifer des Augenblicks anvertrauen, nur für das Tonstück, dem es gilt, dasein. Mag in diesem ersten Ergreifen sich Schwierigkeit auf Schwierigkeit, Fehler und Lücke im Einzelnen häufen: man muss unnachlässlich, und in dem Tempo, das man vorerst als das rechte ergriffen hat, das ganze Tonstück zu Ende durchführen, und — hat es mehrere Sätze — alle Sätze ununterbrochen nach einander.

Was auch im Einzelnen verfehlt sei, Eins ist nun gewonnen, zu dem man schwerlich auf anderm Wege gelangt: eine vorurtheilsfreie, durch keine Rücksicht etwa auf technische Schwierigkeit gestörte, auf das Ganze mit dem ersten Feuer dringende allgemeine Auffassung. — In Gesangstücken ist es uns sehr rathsam erschienen, zu dieser ersten Auffassung nicht einmal den Text vorauszulesen. Denn da jeder Text auf vielfältige Weise behandelt werden kann, und überdies selten einem Texte ganz vollkommen und in allen Theilen genügt wird: so bringt eine vorherige Lesung leicht vorgefasste Meinungen zu Wege und setzt uns wohl gar mit der Auffassung des Komponisten in Widerspruch.

Nun erst, wenn einmaliges oder wiederholtes Durchspielen aus dem Ganzen uns eine naive Vorstellung von seiner Tendenz und einen Ueberblick seines Inhalts gegeben hat: ist es Zeit, sich von Letzterm etwas genauere Rechenschaft zu geben. Hier tritt die Formkenntniss ungemein hülfreich herzu, indem sie uns die Einrichtung des Ganzen, die Abtheilungen, die Hauptsätze und ihre Wiederkehr, die Veränderungen, Verbindungen u. s. w. leicht und klar auffinden lässt. Jetzt prüfen wir mehr abtheilungsweise, wir sondern den ersten, zweiten Theil, das Hauptthema, die Seitenthemate, und streben uns in jedes derselben tiefer hineinzufühlen. Wiederholt und verändert sich ein Thema (z. B. in der Sonatenform), so vergleichen wir alle seine Gestaltungen und suchen die Wendungen des Grundgedankens uns in ihrer Bedeutung und dem erfoderlichen Vortrage deutlich vorzustellen; so erst, wenn wir wissen, was aus einem Thema wird, vermögen wir es sicher zu behandeln, erkennen wir, wie es das erstemal hinzustellen, wie es zu steigern oder zu sänftigen, in diesem oder jenem Punkte anders zu motiviren ist.

Sobald wir die Hauptsätze und ihre Verbindungen einzeln erwogen haben, kehren wir zum Ganzen zurück. Jede Komposition hat einen, oder vielleicht einige Höhenpunkte, die der ganzen musikalischen Ausführung gleichsam zum Ziel und zur Besiegelung dienen. Alles gruppirt sich um diese Höhenpunkte, strebt — unaufhaltsam, oder in Absätzen — zu ihnen hin, führt von ihnen wieder zurück zum Ende oder zu neuem Anlauf. So bewegt sich also durch jede Tonschöpfung, gross oder klein, Eine grosse — oder wenige grosse Wogen (und sind deren mehr als eine, so wird wieder eine unter ihnen die mächtigste sein, wäre es auch nur, weil sie die letzte ist), die anschwellen und sich wieder ebbend legen. Wer nicht diesem Flutengange zu folgen, wer sich nicht zur rechten Höhe zu erheben, und im rechten Augenblicke wieder sich niederzusenken weiss: dem mag viel, alles Einzelne gelingen; den Preis des Ganzen, die rechte und volle Wirkung erlangt er nicht. Also wiederum müssen wir aus dem Ganzen und auf das Ganze hin arbeiten; aber diesmal mit sicherndem Bewusstsein über seine Theile und deren Zusammensetzung.

Jetzt erst dürfen wir der Auffassung in allem Wesentlichen uns versichert halten und auf das Studium des Einzelnen bis zur Vollendung eingehen. Jetzt muss erst nachgeholt, ausstudirt werden, was in technischer Beziehung nicht vollgelungen war, in Gesangsachen muss der Text, überall das ganze rhythmische und Tongewebe genau erwogen werden; und hier wird sich nun auch unsere tiefere Bekanntschaft mit den Elementen und Kunstformen in ihrem ganzen Werthe zeigen, denn durch sie können wir erst gewiss werden, wodurch eigentlich der Komponist hat zu uns reden wollen, auf welches Intervall, auf welches rhythmische, melodische Motiv u. s. w. wesentlich gerechnet ist, was wir heben, was in Schatten stellen sollen. In dieser scrupulösesten Durchsuchung werden wir noch recht gründlich erfahren, ob unsere frühere Auffassung die richtige war, oder nicht. — In Kompositionen, die von Verschiednen (Sängern oder Instrumentisten) auszuführen sind, wird, wie sich fast von selbst versteht, unsere Untersuchung nicht bei unserer Partie stehen bleiben, sondern alle übrigen mit umfassen. Wie wollte ein Sänger seinen Gesang sicher und wirksam durchführen, wenn er nicht erwogen hätte, wie er begleitet wird, welche Instrumente sich seiner Stimme zugesellen oder entgegensetzen? So also sind wir zuletzt zu allen, auch zu den entlegensten Einzelheiten durchgedrungen, aber wir haben sie nicht als Einzelheiten erfasst, sondern aus dem Ganzen und mit der festgehaltenen Idee des Ganzen.

Es ist wahr, dieser Weg ist nicht so leicht und kurz, als die aufflackernde Lust manches Sang- oder Spielbegierigen ihn wohl wünschte. Aber einmal möchte sich schwerlich Vollendung und

Sicherheit des Erfolgs wohlfeiler erlangen lassen. Und dann wird der Weg unerwartet bald leichter und erfreulicher, und das Ziel rückt näher, als man zu hoffen sich getraute. Denn wer nur erst wenige Kompositionen recht ernstlich durchgearbeitet hat, der geht mit so schärferm und rascherm Einblicke, mit so gesteigertem Vermögen zu den folgenden, dass er bei geminderter Arbeit höhere Erfolge und gesteigerte Freuden erlangt.

Wer aber in dieser Weise seine höhere Bildung vollenden will, dem ist zu rathen, dass er nicht von einer Musikgattung zur andern und von einem Komponisten zum andern überspringe, sondern überall sich die nöthige Zeit lasse, einheimisch zu werden. Hat ihn also eben eine Fuge oder Sonate beschäftigt, so nehme er noch einige Fugen oder Sonaten durch, um eine recht vollständige, befriedigende Anschauung von der Form und der im Allgemeinen ihr angemessenen Behandlung zu erhalten. Dann aber vergleiche er die verschiednen gleichförmigen Werke und suche in ihrem Inhalte die karakteristischen, den Vortrag bedingenden Unterschiede, damit er nicht in Vortragsmanieren gerathe und alle Sätze, die etwa Einen Namen tragen, auch auf Eine Weise darstelle.

So ist auch besonders rathsam (was ohnehin in lebhafter Fühlenden schon die Neigung mit sich bringt), dass man, sobald ein Werk eines Komponisten angezogen und beschäftigt hat, ungesäumt deren mehrere nach einander studire, um sich ein vollständigeres und sichreres Bild von der Weise dieses Künstlers und von dem, was seine Werke fodern, einzuprägen. Jeder Künstler, jede Nation, jede Zeit hat ihre eignen Weisen in der Musik, wie in allen andern Künsten und im Leben selbst; das muss schon jeder voraussetzen, der nur irgendwo Geschichte und Menschen kennen gelernt hat, und wird selbst dem flüchtigen Musikliebhaber klar, wenn er nur irgend zwei Künstler verschiedner Nationen, etwa Rossini mit Mozart, Auber mit Gluck vergleicht. Je tiefer wir nun in die Zeit- und Nationalverhältnisse, dann in das Leben und die Eigenthümlichkeit eines Künstlers hineinblicken, desto klarer, verständlicher und fasslicher wird er uns in seinen Werken, wird uns deren Tendenz werden; — und so wenig auch viele unserer Kunstgenossen es noch Wort haben wollen: eine rechte, volle Verständniss der Kunst ist ohne die Aufklärungen der Kunstgeschichte unmöglich. Alle die schönen Redensarten: die Kunst sei ein rein oder allgemein Menschliches, gehöre keiner Zeit an, sei überall dieselbe, fodre nur ein empfängliches Herz, — sind eben nur Redensarten, die ein Theilchen Wahrheit unter einem grossen Haufen Irrthum und Unwahrheit verbergen, und deren geschäftigste Verbreiter in der Regel eben den engsten Horizont haben. Indem sie dabei stehen bleiben, die Kunst sei zeitlos und ortlos, bleibt ihnen freilich die Kunst der

meisten Zeiten, der ganzen weiten Vergangenheit, — und von dem Gleichzeitigen alles nicht ihrer Subjektivität Gleichartige meist ein verschlossenes Buch, und die ganze Kunst schrumpft ihnen auf den Raum eines oder weniger einzelnen Künstler ein, die sie eben desswegen auch nicht verstehen. Alle übrigen sind dann falsche, oder vergeblich strebende, oder — veraltete Künstler gewesen. Aber wie kann ein Künstler veraltet, oder modern sein, wenn die Zeit keinen Antheil an der Kunst hat? — Diese Frage mögen sie nicht hören.

Hier konnte es unsere Obliegenheit sein, auf die Wichtigkeit geschichtlicher Aufklärung hinzudeuten; aber sie zu ertheilen, ist nicht die Aufgabe der vorbereitenden Lehre*), sondern der Geschichte der Musik, wenn es dieser erst gelungen ist, uns nicht blos äussere Daten und die Faktur, sondern den Geist der Kunstperioden und Künstler kennen zu lehren. Allein auch hier muss gesagt werden, was schon bei der Betrachtung der Kunstelemente erinnert worden ist: dass das Wort der Geschichte ein leerer Schall und jeder Gedanke eines Andern ein unfruchtbarer Besitz für uns bleibt, so lange uns nicht zur Selbstanschauung und eignem innerm Leben geworden ist, wir nicht selbst gehört und innigst gefühlt haben, was Lehre und Geschichte uns zu verkündigen streben.

---

*) In des Verf. „Kunst des Gesanges" sind für die Gesangmusik, in „Ueber Malerei in der Tonkunst" für Instrumentalmusik, in dem schon erwähnten Mus. Lex. sind von ihm über Seb. Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven und andre Künstler mancherlei hierher gehörige Notizen mitgetheilt worden, der vielen trefflichen Artikel in demselben Lexikon von andern Verf., in Nägeli's Vorlesungen u. s. m. nicht zu erwähnen.

Fünfter Abschnitt.

Gemeinsame Ausführung.

Noch einer besondern Betrachtung bedarf das Verhalten bei gemeinsamer Ausführung. Diese kann zweierlei Richtung annehmen. Entweder dient Einer nur als Begleiter, z. B. am Klavier für einen Gesang, oder es haben sich Mehrere zur gemeinsamen Ausführung mit gleichem Antheil, etwa bei Quartett- oder Orchester-, Ensemble oder Chorgesang vereinigt.

Die Begleitung erfodert ganz eigne Geschicklichkeiten und Rücksichten, und man findet nicht selten gute, ja treffliche Spieler, die schlechte Begleiter sind. Der Begleiter braucht nicht blos, wie jeder Ausübende, die vollkommene Einsicht und Geschicklichkeit, um das auszuführende Werk recht zu fassen und genügend darzustellen. Er muss dabei auch noch die Selbstverleugnung haben, sein Spiel dem der Hauptstimme oder dem Gesang, als der Hauptsache, ganz unterzuordnen, die Bereitwilligkeit und Gewandtheit, auf die Idee der Hauptperson ganz einzugehen, ja ihre Intentionen voraus zu errathen, ihre Schwächen und Fehler zu verdecken und ihre Vorzüge hervorzuheben. Und all diese Kunst, jedes Opfer, das sie mit sich bringt, wird erst dann ganz dankenswerth sein, wenn sie dem Hörer sich ganz zu verbergen weiss. Denn ihm darf kein Widerspruch oder gar Widerstreit der Ausübenden, kein Fehler und keine Verdeckung eines Fehlers merkbar werden; das Werk muss ihm wie aus Einem Geiste entgegentreten.

Und wiederum darf die Begleitung nicht zur passiven, lebensleeren Unterordnung herabsinken; nichts ist ermattender für das Werk, und lähmender für die Hauptpartie, besonders für Gesang. Jedem Sänger (und so jedem Prinzipalspieler) ist es vielmehr Bedürfniss, auch eine kräftige Gegenwirkung — nicht in Widerspruch, sondern in Entgegenkommen und Wetteifer — von der Begleitung zurück zu erhalten. Besonders der zum Unduliren von Natur geneigten Singstimme ist ein energisches accentvolles Eingreifen der Begleitung zur rechten Zeit und stets mit der Anerkennung der Hauptpartie anfrischend und hebend, während eine zaghaft zerfliessende Begleitung selbst dem tüchtigen Sänger allmählig Sicherheit und Spannkraft raubt. Wie nun vollends den Sängerinnen (auch vortrefflichen) ein männliches, Zuversicht und Bestimmtheit wecken-

des Eingreifen im rechten Augenblicke und in rechter Weise wohlthuend und kräftigend werden muss, wird jeder leicht erkennen. — Wir haben übrigens von den Pflichten des Begleiters im Momente der Ausführung geredet. Dass vorher durch Verabredung und Einübung möglichst für Uebereinstimmung im rechten Sinne des Werks gesorgt werden muss, versteht sich ja von selbst.

Eine andre Aufgabe hat der Begleiter mehrstimmigen Gesangs. Hier ist er es in der Regel, der neben der Begleitung auch die Direktion zu führen, Tempo, Ensemble, Vortrag, kurz die ganze Ausführung zu bestimmen hat. Dies führt uns auf den zweiten Punkt unserer Betrachtung.

Eine gemeinsame Ausführung von mehrern zusammenwirkenden Partien setzt, wenn ihr Erfolg irgend sicher und befriedigend sein soll, gemeinschaftliche Verabredung und Probe, und — besonders bei grössern, z. B. Orchester- und Chorvereinen, einen Direktor voraus.

Dem Direktor liegt nach der Wahl der Komposition auch die Sorge für ihre vollkommene Ausführung ob. Vertheilung der Partien, Stellung des Personals, Tempo, Vortrag, Alles wird von ihm in letzter Instanz festgesetzt. Er muss also nach allen Seiten hin alles wissen, alles vorausbedacht, vorbereitet haben, und der Mann sein, es durchzuführen. Wer nicht in allen Beziehungen die Mittel der Ausführung kennt, das aufzuführende Werk ganz durchdrungen hat und ein bestimmtes Bild von der Art, wie es vorgetragen werden muss, in seinem Geiste trägt, — wer nicht mit Wort und That seine Vorstellungen und Absichten den Ausführenden lebendig mittheilen, ihre Fehler bemerken, beseitigen, ja wo möglich voraussehen und vermeiden kann, — wer nicht mit Nerven- und Willenskraft und einem gleichsam allgegenwärtigen Auge alle Ausführenden fest- und zusammenhält, — wer nicht endlich auch durch seine äussere Stellung mit unbeschränkter Autorität ausgerüstet ist: der kann sich freilich nicht des Glücks rühmen, ein vollkommener Dirigent zu sein. Die blose Prozedur des Taktirens ist bald gelernt. Man schlägt zweitheilige Takte ab- und aufwärts, den Haupttheil mit dem Niederschlage, den Nebentheil mit dem Aufschlage bezeichnend*), —

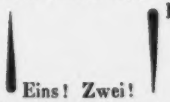
*) Italiener und Franzosen bezeichnen öfters umgekehrt (und, wie es scheint, gegen das Gefühl und Wesen der Sache) den Haupttheil mit Aufheben der Hand oder des Taktstocks, um dieses Zeichen besser sichtbar zu machen.

**) Man bemerkt leicht, dass jeder Strich hier einen Schlag (Taktschlag) anzeigt, der nach der Richtung hin geführt wird, wo der Strich sich verbreitert.

in dreitheiligen den Haupttheil abwärts und die Nebentheile schräg aufwärts, —

in viertheiligen den Haupttheil abwärts, die Nebentheile nach beiden Seiten schräg aufwärts, den zwischen ihnen liegenden gewesenen Haupttheil horizontal oder auch schrägauf, —

markirt bei rascher Bewegung nur Takthälften oder Taktdrittel, z. B. im schnellen Vierviertelt akte das erste und dritte Viertel mit Nieder- und Aufschlag, im schnellen Dreiviertel- oder Dreiachteltakte den Haupttheil mit Nieder- und den zweiten Nebentheil (das dritte Viertel oder Achtel) mit Aufschlag, —



den schnellen Sechsachteltakt mit zwei, den Neunachteltakt mit drei Schlägen (gleichsam als Zwei- oder Dreivierteltakte, deren Theile in Triolen aufgelöst sind) — und trifft sonst mancherlei Verabredungen, die hier schon desswegen keiner weitläufigen Aufzählung bedürfen, weil man sie bei einiger Achtsamkeit bald an Ort und Stelle erräth, oder der Dirigent sie ausdrücklich anordnet.

Dem Direktor gegenüber sollen nun die Ausübenden nicht nur vollkommene Hingebung in seinen Willen, sondern auch die Fähigkeit haben, demselben genugzuthun. Die rechte Hingebung ist aber ein ganz anderes Wesen, als eine todte oder schlaffe, oder gar mit innerm Widerstreben gepaarte äussere Unterwerfung; sie besteht vielmehr in dem lebendigen und freudigen Aufnehmen und Festhalten der vom Direktor ergriffnen Idee, — mag sie nun mit der des Ausübenden übereinstimmen, oder nicht, — und in einer unermüdlichen Beachtung seiner Winke. Dies letztere setzt eine ausge-

dehntere Fähigkeit und Fertigkeit voraus, als Alleinsingen und Alleinspielen; man muss seiner Partie schon vollkommen mächtig und sicher sein, um neben der eignen Arbeit der Ausführung noch Auge und Ohr für jeden Wink des Direktors zu haben. Hierin erst zeigt sich ein für Zusammenwirken vollkommen gebildeter Spieler oder Sänger.

Wie sehr nun auch diese Aufgabe durch tiefere Einsicht in das Wesen der Kunst und in das besondere Werk, das eben aufgeführt werden soll, erleichtert und erfreulicher wird, bedarf nicht erst einer Erklärung. Hier aber, wo nächst der unerlässlichen Schule und Vorbildung noch die entscheidende Leitung des Dirigenten die Ausführenden erwartet: muss die blos einführende, das Studium anbahnende, die ersten Unterweisungen nöthigenfalls ergänzende oder berichtigende allgemeine Musiklehre jedenfalls ihrer Gränze sich bescheiden.

Anhang.

Das Partiturspiel.

Die Andeutungen über gemeinschaftliche Musikaufführung führen uns schliesslich auf einen Gegenstand zurück, der zwar nicht jedem Kunstfreunde, aber doch den höher strebenden und allen gründlichen Musikern wichtig sein muss: auf die Benutzung der Partitur. Was über ihren Werth und zu ihrer äusserlichen Verständniss zunächst zu sagen war, findet sich im neunten Abschnitte der dritten Abtheilung. Wie sehr Kenntniss der Harmonie, Bekanntschaft und Geläufigkeit in den Bezifferungen, Einsicht in die Kunstformen, besonders aber wirkliche Kompositionsbildung die Verständniss der Partitur erleichtern und bereichern, ist aus allem Vorhergehenden leicht einzusehen. Uebung, stufenweise angeordnet, dann Bekanntschaft mit der Schreibart, dem Styl des Komponisten, dessen Partitur man kennen lernen will, sind die letzten Bedingungen zu einem leichten und sichern Eindringen.

Die Verständniss der Partitur vorausgesetzt, folgen hier noch einige allgemeine Andeutungen über das Partiturspiel. Es ist so natürlich, dass wir das antheilvoll Gelesene auch uns und Andern zu Gehör bringen wollen, und es wird selbst den nicht amtlich mit einer Direktion beauftragten Musikern und Kunstfreunden so vielfältig wünschenswerth, aus der Partitur eine Musikaufführung zu begleiten oder zu leiten: dass diese Andeutungen, wenn auch nicht allgemeinern Antheil, doch die Aufmerksamkeit manches eifriger Vordringenden hoffen dürfen. Wir nehmen übrigens das Klavier als dasjenige Instrument an, das sich allein vollkommen für Partiturspiel geeignet zeigt und am leichtesten überall zur Hand ist.

Nächst den schon erwähnten Erfodernissen für Partiturspiel ist noch eines hier zu erwähnen: eine hinlängliche — das heisst bedeutende Gewandtheit im Klavierspiel überhaupt. Allein hierunter verstehen wir weniger eine ausgezeichnete Fertigkeit in Bravourpassagen (wiewohl auch sie höchst begünstigend werden kann), als vielmehr die Geschicklichkeit, eine, zwei oder mehr abweichende Stimmen deutlich und sinnvoll mit und neben einander zu führen, vollgriffige Sätze, Oktavengänge mit energischem oder leichtem Anschlag, Sprünge in jeder Hand, Melodien und Gänge in jeder Spielart angemessen zu Gehör zu bringen. Sehr oft — fast

jeden Augenblick wird der Partiturspieler Sätze und Gänge vorzustellen haben, die durchaus nicht klaviermässig sind (denn sie waren ja andern Musikorganen zugedacht) und ihn zwingen, von der regelmässigen Applikatur abzuweichen. Es ist ihm daher, über die eigentliche Schulbildung hinaus, die Gewandtheit nöthig, sich jeden Augenblick eine neue durch die besondern Umstände gebotene Applikatur und Spielart zu schaffen, sich aus unbequemen Lagen und Verwickelungen (in die der Partiturspieler oft unversehens geräth) geschickt herauszufinden, ja sich aus dem Stegreif bisweilen neue Vortragsmittel zu den besondern Aufgaben dieses oder jenes Satzes zu ersinnen.

Wer viel und antheilvoll am Instrumente phantasirt (improvisirt) hat, findet darin eine gute Vorübung zum Partiturspiel. Man erkennt aber aus dem oben Angedeuteten, dass die schulgerechte Spielart durch Partiturspiel mehr oder weniger gefährdet sein kann; und wir rathen daher alles Ernstes jedem vom Partiturspiel ab, bevor er sich eine hinlängliche Sicherheit und Eingewöhnung in das ordnungsmässigere Klavierspiel erworben.

So viel über die Vorbedingungen.

Alles, was sonst hier mitzutheilen ist, reiht sich an die Frage:

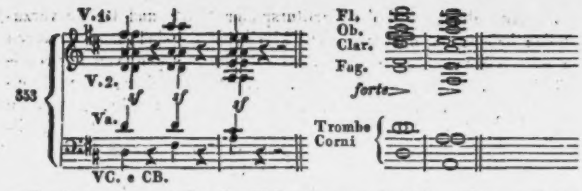
was soll das Partiturspiel darstellen?

Wer sich diese Frage für die jedesmalige Aufgabe und für jeden Theil seiner Aufgabe klar beantwortet, findet darin die rechte Anleitung zu dem gewinnreichen Geschäfte.

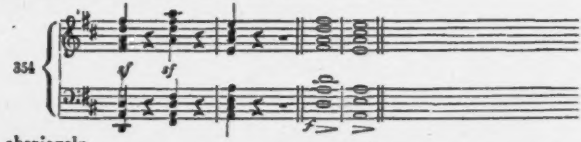
Das Partiturspiel soll den Inhalt der Partitur möglichst vollständig und vollkommen zu Gehör bringen. Und zwar entweder allein, oder im Vereine mit einigen der in der Partitur enthaltenen Stimmen, z. B. den Singstimmen. Im letztern Falle soll also nicht der ganze Inhalt der Partitur dargestellt werden, sondern derselbe nur so weit, als er nicht bereits von den mitwirkenden Stimmen zu Gehör gebracht wird.

Man sollte hiernach meinen, es käme nur darauf an, alle Noten der Partitur auf dem Klavier wiederzugeben, — so weit sie nicht von etwa mitwirkenden Stimmen übernommen sind. Allein dem ist nicht so.

Erstens würden die sämmtlichen Noten einer Partitur auf dem Klavier nicht dieselbe Wirkung haben, die sie im Orchester hervorbringen. Welche Kraft hat ein einziger Akkord in den Streichinstrumenten, welche Fülle in der Harmoniemusik!

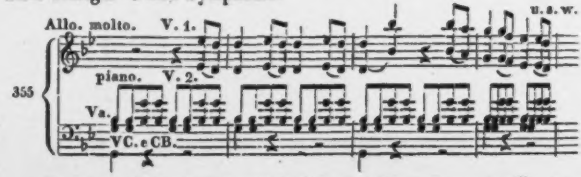


und wie wenig würde die Uebertragung derselben Töne auf das Pianoforte der ursprünglichen Wirkung entsprechen! Alle Mittel der Stärke, die vollsten Griffe, eine klangvollere Tiefe müssten aufgeboten werden; man würde (es soll und kann aber hier durchaus keine allgemeine Regel gegeben werden) statt der hohen Lage der Bläser, — in der diese stark sind, das Pianoforte aber klangärmer, — für die Oberstimmen eine tiefere Oktave günstiger finden, vielleicht den Hornklang durch eingeschobene Quinten*) —



abspiegeln.

Zweitens sind die gesammten Noten der Partitur oft gar nicht, oft nur auf verwirrende Weise darzustellen. Schon die obige Blasharmonie kann mit zwei Händen auf dem Pianoforte nicht vollständig wiedergegeben werden; noch weniger würde dies bei vielen mannigfach figurirten Stimmen der Fall sein, — wie der erste Blick in eine Partitur schon lehrt. Wäre aber auch Vollständigkeit möglich, so würde sie oft nur den Gang der Stimmen verwirren. Man sehe hier ein höchst einfaches Beispiel, den Anfang von Mozarts feuriger *G*moll-Symphonie.

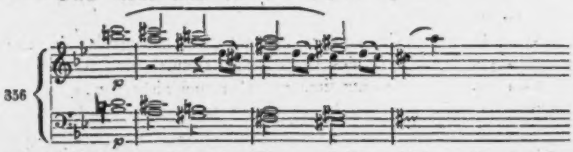


Er kann nicht einmal vollständig gespielt werden; der Kontra-

*) Mit welchem Rechte hier Quinten und Oktaven (S. 198) genommen sind, kann nicht hier, sondern nur in der Kompositionslehre und Musikwissenschaft erörtert werden.

bass (die tiefere Oktave des Basses) müsste wegbleiben, im dritten Takte der Bass verlegt werden, und das Ineinandergreifen der Hände in so raschem Tempo wäre höchst schwierig, wo nicht unmöglich. Geläng aber alles mechanisch vollkommen, so würde Melodie und Begleitung in einander gewirrt und der leichte leise Gang der Geigen durch die tiefere Oktave belastet und materiell gemacht. Wenigstens müsste also die zweite Geige aufgegeben werden, wenn man dem Sinne des Originals nahe bleiben wollte. Bei zahlreichern oder abweichendern Stimmen muss man natürlich durch noch mehr Opfer die Ausführbarkeit und Klarheit des Spiels erkaufen. Wenn z. B. in jener Symphonie derselbe Satz wiederkehrt, nun aber vom dritten Takt an die Oboen sich mit dem hohen *d—b* darüber legen, wird man — so schön im Orchester ihre Wirkung ist — sie aufgeben müssen, um nicht die Wirkung der Melodie zu stören.

Soll nun aber ein Theil des Partiturinhalts aufgegeben werden, so ist die Frage: welcher? Zunächst nur der, dessen Unausführbarkeit oder Unverträglichkeit mit der Absicht des Partituspiels einleuchtet. Dann von mehrern Partien die minder wichtige. So haben wir oben die blos deckenden und begleitenden Oboen zu Gunsten der Hauptmelodie aufgegeben, und bei No. 355 die blos verstärkende zweite Geige zu Gunsten der ersten. — Derselbe Satz kommt abermals zum Vorschein, wird aber durch einen Zwischensatz von Flöte, Oboe und Fagotten eingeführt, so dass die Geigen mit ihrer Melodie zwischen den Bläsern auftreten. Hier dürften die letztern keineswegs aufgegeben, nicht einmal (um die Hauptmelodie klarer hervortreten zu lassen) die Oberstimmen ausgelassen oder abgebrochen werden. Wir würden so spielen:

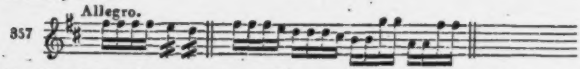


und nur den letzten Ton der Flöte und Oboe (*fis*) zu Gunsten der schmeichelnden Sexte in der Hauptmelodie weglassen; denn es ist eben der Wille des Komponisten, dass diese gedeckt und umhüllt von den Bläsern auftreten soll.

Nicht immer ist man übrigens gleich genöthigt, aufzugeben, was sich unspielbar oder im Spiel — wie es die Partitur angiebt — ungünstig erweiset. Bisweilen genügt es, eine Stimme um eine Oktave zu versetzen. Hierzu lässt sich aber keine weitere Anweisung geben. Es muss in jedem einzelnen Fall erwogen werden, ob die Versetzung ihren Zweck (spielbar und deutlich zu machen)

erfüllt, ob sie nicht Fehler oder ungünstige Lagen, oder einen abweichenden Sinn in die Komposition bringt. Dann muss man auch Bedacht nehmen, aus der Versetzung wieder schicklich und unstörend in die Stimmordnung des Originals zurückzulenken.

Drittens sind mancherlei Gänge und Tonfiguren andrer Instrumente auf dem Klavier entweder gar nicht, oder nur äusserst schwer und dabei wirkungslos oder mit andrer Wirkung auszuführen. Schon die Bratschenbegleitung in No. 355 kann uns als Beispiel dienen, noch mehr die Tonwiederholung auf Streichinstrumenten, z. B.



die diesen in der schnellsten Bewegung und jedem Stärkegrade leicht gelingen, auf dem Pianoforte aber (zumal in Terzen-, Sexten- oder Oktav-Verdopplung) oft unausführbar, oder äusserst schwer sind, und namentlich die Leichtigkeit und das *piano* der Original-Instrumente keineswegs erreichen. Hier kommt es nun darauf an, zum Ersatz neue günstigere Figuren zu ersinnen, um auf dem Pianoforte dieselbe oder ähnliche Wirkung hervorzubringen, die auf den andern Instrumenten durch die Originalfiguren der Partitur erreicht wird.

Manche andre Bedingung tritt ein, wenn aus der Partitur begleitet werden soll. Meist stellt sich diese Aufgabe so, dass mehrstimmiger Gesang zu begleiten ist, und dem Begleitenden auch die Direktion oder wenigstens die Leitung, Sicherung und Einhülfe des Gesanges bei schwierigen Stellen, eintretender Unsicherheit u. s. w. obliegt.

Hier kann es nicht mehr nöthig, oft nicht zuträglich sein, nach vollständiger Darstellung des Partiturinhalts durch das Spiel allein zu trachten. Sind die Singstimmen sicher und nicht gar zu schwach besetzt, so kann man ihre Partien ihnen meist ganz überlassen und das Spiel um so reicher und wirksamer dem Vortrag der abweichenden Begleitung zuwenden. Hierbei ist vorerst für eine hinlänglich starke, die Singstimmen tragende Bassstimme zu sorgen, und man wird gern weite Harmonielagen und eine vollständige Darstellung der Mittelstimmen aufgeben, um nur — besonders in starken, oder ernsten und sonst würdigen Sätzen — die linke Hand zu einer ausschliesslichen, um so stärkern oder gehaltnern Ausführung des Basses in Oktaven frei zu behalten. So wird man bei karakteristischen Figuren der Oberstimme, die scharf hervortreten sollen, gern die rechte Hand ihnen ausschliesslich widmen, um sie auf das schärfste, oder in Oktaven herauszuheben; ja man wird bisweilen selbst solche Nebenstimmen, die der Hand erreichbar wä-

ren (S. 299), weglassen, um nur die Hauptstimme ganz frei und um so wirksamer vernehmen zu lassen; es kann gar wohl der Fall sein, dass die Begleitung einer stimmreichen Stelle sich auf zwei energisch hervorgehobene Stimmen, — ja sogar auf eine einzige beschränkt, und nun erst, nur so, der eigentlichen Absicht des Komponisten zu entsprechen vermag, — nämlich unter den gegebenen Umständen, am Klavier, statt mit dem Orchester.

Macht sich nun ein Fehler oder Schwanken in einer Stimme oder im Ganzen fühlbar, so ist die nächste Obliegenheit des Begleitenden, demselben abzuhelfen. Unter der Ausführung einer vielleicht reich geführten Begleitung ist dies schwerlich zu hoffen; man wird gut thun, statt derselben zu einfachen, scharf gegriffenen Akkorden (zu sogenanntem generalbassmässigem Spiel) seine Zuflucht zu nehmen, oder die einzelne unsichre Stimme besonders hervorzuheben, ja nöthigenfalls ganz allein zu spielen. Alles dies sollte jedoch nur im Nothfalle geschehen, und es erfodert nun Besonnenheit und Geschick des Spielenden, von solchen abgedrungenen Spielweisen so bald und so geschickt, so unstörend wie möglich wieder auf reichere partiturmässigere Begleitung zurück zu kommen.

So viel, um die Studien zu einer der interessantesten Aufgaben der Musikausübung einigermaassen zu leiten. Lange Uebung, die vom Einfachern zum Reichern und Schwerern fortgeht, und eignes Nachdenken, — wo möglich die Leitung und Aufsicht eines einsichtigen, partiturgewandten Lehrers (deren es freilich nicht allzu viele giebt) führen auch hier zum Ziel. Was die Reglung der Uebungen betrifft, so sind (abgesehen davon, dass man vom Minderstimmigen zum Mehrstimmigen geht) im Allgemeinen italienische Kirchensachen, dann Händelsche und Glucksche Partituren, Haydnsche und Mozartsche Symphonien und Quartette das leichter Ausführbare. Mozartsche Opern, dann die Haydnschen Oratorien, endlich Beethovensche und Seb. Bachsche Werke — vieler andrer Meister nicht zu gedenken — würden sich jenen Werken stufenweis anschliessen. Es versteht sich von selbst, dass dies nur eine ungefähre Andeutung sein kann, und dass mancher Beethovensche oder Bachsche Satz leichter ausführbar ist, als italienische oder Händelsche und Haydnsche. Haydn namentlich ist reich an eigenthümlichen Kombinationen, und überrascht den Spieler oft mit schwer zu lösenden, und doch werthen Aufgaben.

Es könnte zuletzt wohl gefragt werden, ob nicht ein Klavierauszug, mit Bedacht ausgearbeitet, die Aufgabe des Partiturspiels weit sicherer und besser lösen könnte?

Das Erstere ganz gewiss; denn der Verfasser eines Klavierauszugs hat beliebige Zeit, alles zu überlegen und aus allen Möglichkeiten die günstigste zu wählen. Das Letztere gewiss nicht.

Denn die Klavierauszüge werden in der Regel für den Verkauf, also mit Rücksicht auf viele weniger fertige und gebildete Spieler verfasst, enthalten also keineswegs alles, was ein besserer Spieler der Partitur abgewinnen möchte. Wäre das aber auch nicht, so kann natürlich ein Klavierauszug nur Eine Auffassung der Partitur geben. Nun muss man bald einsehen, dass selbst das vollkommenste Partiturspiel den Reichthum der Komposition nur unvollständig wiedergeben kann. Der in die Partitur tiefer eingedrungene Spieler wird daher denselben Satz nicht ein Mal wie das andre ausführen; er wird jetzt diese, jetzt jene Partie hervorziehen, bald eine, bald eine andre Wendung zur Ergänzung oder zum Ersatz des nicht vollständig und genau Auszuführenden unternehmen, und so wenigstens allmählig mehr von der Partitur geben, als der beste Klavierauszug vermag.

Keineswegs ohne Gewicht ist auch der reichere Genuss und die höhere Stimmung, die aus dem Anblicke der Partitur dem ihrer Behandlung Mächtigen zufliessen. Man wird finden, dass ein solcher lieber und besser, oft sogar leichter aus der Partitur darstellt, als aus dem Klavierauszuge.

Siebente Abtheilung.

Musikbildung und Musikunterweisung.

Erster Abschnitt.

Ein Blick auf den gegenwärtigen Musikzustand.

Was liegt wohl einem Buche, das sich dem Lernenden als Begleiter auf seinen ersten Bahnen, dem Fortgeschrittenen, Lehrenden und Leitenden als erinnernder Rathgeber in manchem versäumten Punkte diensam erweisen möchte, näher, als die Ueberlegung: welches eigentlich das Ziel und welches der rechte Weg aller Musikbildung sei, der es sich selbst als ein Mittel darbietet? — Und wo fände der für die Kunst Lebende, an der Bildung für sie werkthätigen Antheil Nehmende eine schicklichere, günstigere Stelle, seine Gedanken und Wünsche darzulegen, als in diesem einleitenden, mit der Kompositionslehre und der wissenschaftlichen Abhandlung der Tonkunst zusammenhängenden Werke? —

So schliessen sich der allgemeinen Musiklehre — zum Theil ihr unmittelbar zugehörend, jedenfalls ihrem Zwecke nahverwandt und der Absicht ihrer Leser sich widmend — Betrachtungen an: **über Zweck und Methode der Musikbildung für Volk und Künstler.**

Solche Betrachtungen können aber nur Grund fassen in einer klaren Ansicht vom Wesen und von der Bestimmung der Tonkunst, und in einer unbefangnen Anschauung des heutigen Musikzustandes, zunächst in unserm Vaterlande. Freilich — das ist sofort zuzugestehen — dürfte kaum irgend jemand, wer es auch sei, volle Unbefangenheit und Umfassungskraft für sich zu hoffen haben. Jedes Individuum gebietet nur über einen beschränkten Gesichtskreis; und wer sich irgendwo mit lebendigem Antheil umgethan, das Bedürfniss gefühlt hat, mit eignen Augen, aus eignem Gesichtspunkte zu schauen, der weiss, wie unzulänglich und unsicher der Ersatz fremder Mittheilung für eigne Auffassung ist. Jeder Einzelne ferner muss zugestehen, dass er selber mehr oder weniger in dem Treiben und Ideengange der Gegenwart befangen (er verhalte sich nun zustimmend oder widerstrebend) und dass das Endurtheil hier wie überall erst von der Zukunft zu erwarten ist. Allein wenn wir auch die Entscheidung den Nachkommen überlassen dürfen und müssen, so gebührt doch uns die Sorge für unsre und ihre Zeit. Es ist also Beruf und Pflicht, unsere Zeit zu prüfen und zu wägen, und wir lassen uns wohl gefallen, dass unser Urtheil über

sie vor einem höhern Urtheilenden sich in ein Zeugniss über uns verwandle.

Werfen wir nun einen Blick auf den heutigen Musikzustand, so tritt uns vorerst das Bild einer so umfassenden Musikthätigkeit entgegen, wie sie kaum in irgend einem frühern Zeitraume statt gefunden haben mag, — wenn nicht vielleicht in den schönen Tagen, die Italien und Spanien gesehen. Da strömte aus allen Domen, von allen Hügeln hernieder, die sich mit Wallfahrten kränzten, die Woge heiligen Gesanges, schmetterten von den Altanen die festlichen Drommeten in das Gelag der Vornehmen und Fürsten, schwirrten die balsamischen Nächte vom Zitterklang zärtlicher Sänger. So widerhallte auch unser Land in Luthers grossen Tagen von seinen Rüsteliedern; sie drangen machtvoll weckend, festigend, begeisternd vom Kirchenchor nieder durch den vollen Markt und die strömenden Strassen bis in den trauten Familienkreis und das verschlossene Kämmerlein.

Was dort dem erregtern Naturell und der süsslösenden Natur, was in jenen Tagen der höchsten Gemüthserregung entströmte, dem Menschen als ein ihm Natürliches, Angebornes, oder als die unmittelbar gegebne Stimme erneuten Glaubens da war: überkommt auf uns, — zwar dem Gemüth, zwar der tiefdichterischen Natur unsers Volkes innigst verwandt, ja ihm längst vor dem Erwachen eingeboren, — doch zunächst mehr in der Form eines Erworbnen oder zu Erwerbenden, einer Zierde und Erfreuung, die wir zu empfangen haben, und dann so gut es sein kann zu hegen.

So füllen sich unsre Gärten, unsre geselligen Kreise, unsre Festlichkeiten allüberall mit Tonströmen an; stimmreiche und immer stimmreichere Musikbanden prangen vor den Kriegerschaaren her, und lassen überrauschend den Ballsaal erzittern im Grauen der Lust*). Welche Stadt wäre so klein, dass sie nicht wenigstens einige Winterkonzerte versuchte? wieviel Virtuosen, wieviel Quartettvereine, wieviel Konzerte aller Art und jedes Inhalts drängen sich in grössern Städten? welche Zeit hat, fast aller Orten und das ganze Jahr hindurch, soviel Opernaufführungen gesehen? oder vermag jenen häufigen Städtebünden, unsern Musikfesten, etwas Gleiches an die Seite zu stellen? Und endlich: welche Zeit hätte so mit Wort und That, mit solchen Opfern an Zeit und Geld Musik als unerlässlichen Theil humaner Bildung anerkannt, wie die unsrige?

Dieser Ausbreitung der Musik, diesem überallhin reichenden, allerwärts sich regenden und bewährenden Antheil an ihr entsprechen die Mittel, die man für sie verwendet. So kostspielig Unter-

*) Man höre nur unsere Walzer mit Posaunenhall und die wollüstig einschlürfenden unersättlichen Strauss'schen Tänze.

richt, Instrument, Musikalien sind: jede Familie der mittlern, wie der höhern Stände sucht Rath zu schaffen. Nirgends fehlt es an Lehrern; auf allen Schulen wird Gesang geübt, Seminare, Universitäten, besondre Musikschulen setzen die Unterweisung erweitert, zu höherm Ziele fort; überall haben sich Singakademien, Instrumentalvereine, Musikgesellschaften zu gemeinsamer Uebung oder öffentlicher Ausführung gebildet. Städtische und Staatsbehörden wenden der Leitung, der Ausführung in Kapellen und Chören, dem öffentlichen Unterricht Sorgfalt und Mittel zu; unser Buchhandel spendet die Kunstwerke aller Zeiten so zahlreich, so bequem und wohlfeil, wie noch niemals; selbst die Anschaffung guter Instrumente ist durch den Fortschritt der mechanischen Künste gegen sonst erleichtert.

Wunderwirkung der Tonkunst! Alle Herzen zu öffnen! selbst denen Antheil und Beisteuer abzugewinnen, die bei mangelhafter Bildung oder Organisation an ihren Entzückungen nicht Theil nehmen, die den Ihrigen das Opfer bringen und dann scheu, unbegabt zur Seite treten!

Wodurch vermochte die Tonkunst solches? und wie vergilt sie uns Liebe und Opfer?

Sie vermochte es, sie ist allmächtig im Menschen, weil sie ihn in allen seinen Fibern, sinnlich und geistig, den ganzen Körper und die ganze Seele, Empfindung und Gedanken fasst. Die roheste Natur fühlt sich erschüttert von ihrem Vollklang, geschmeichelt von ihrer Süsse. Ihre sinnliche Wirkung schon ist unwiderstehlich, zauberhaft; denn der blos sinnlich Ergriffne ahnt schon, dass diese Bebungen seiner Nerven in die innerste Tiefe der Seele hinein reichen, dass dieser Körperreiz geheiligt und gefeiet ist durch die Berührung mit dem Grund unsers Daseins. Wer nun erst die zartesten, mächtigsten, geheimsten Empfindungen seiner Seele von ihr hervorgelockt, nach Gefallen gelenkt, die unbewussten Tiefen des Gemüths von ihrem Dämmerschein angeleuchtet, zu traumhaftem Bewusstsein erwachend an sich erlebt hat, — wer in diesem Wogengespiel der Seele Ahnungen, Anschauungen, tiefste Ideen sich als die lenkenden Geister aufrichten sieht: der weiss, dass unser Dasein unvollkommen wäre, wo es nicht die Welt der Töne ergänzte; der begreift, dass die geistigste Sinnenfreude am Tonspiel uns herzulockt blos, um unser Empfinden zarter, regsamer, zu beseelen, um den innersten Grund des Gemüths zu sittigen und zu befruchten, unsern Geist den höchsten Ahnungen, einer neuen unabsehbaren Ideenwelt, einer neuen Anschauung des Daseins zu eröffnen.

Das ist die alldurchdringende, überallhin reichende Macht der Töne, und das: ein erhöhtes beseligteres Dasein, — ist

die Verheissung dieser Kunst, der wir, wissend oder ahnend, so viel von uns und vom Unsrigen gläubig dahingeben.

Aber ihre Natur ist, wie die des Menschen, eine zwiefältige, dem Sinnlichen, — der Materie, und dem Seelischen, — dem Geiste, gleich angehörig. Ihr Walten vermag uns aus dem Rohen, Spröden und Unfruchtbaren zu menschlicherer, empfänglicher, beseelter Existenz zu erheben, unser Empfinden zu säuftigen und zu sittigen, unser Ahnen zu wecken, uns zu den Ideen höchster reinster Menschheit, an das Wehen des Göttlichen in und über der Natur emporzuflügeln, und in dieser innersten Erhebung mit der wahren Thatkraft zu allem Guten, mit Liebe zu erfüllen. Aber dieses selbige Walten der Töne und Klänge vermag auch den nur verhüllt in ihm wesenden Geist in den verführerischen Wogen erregter Sinnlichkeit zu begraben, edleres Empfinden und jede haltende Kraft aus der Seele zu spülen, und uns der Gedankenlosigkeit, der Haltungslosigkeit des Gemüths, dem faden alles Edlere auflösenden und zersetzenden Sinnenkitzel dahinzuwerfen; in deren Gefolge treten die seltsamen Zwillinge Uebersättigung und Unersättlichkeit auf und die entsetzliche Interesselosigkeit.

Wie vergilt die gefährliche, geliebte Kunst unsre Liebe und Gaben? —

In ihr ist Alles rein und edel und gut. Es ist die Schuld unserer Schwäche, wenn ihr Geschenk uns Gift wird, wenn wir an der Schwelle zu ihrem Heiligthume matt dahingesunken liegen bleiben, wenn wir ihren Zuruf aus der Seele flattern lassen und uns aus den geweihten Hallen wieder in die Höfe verlieren, die den Exuvien der Opferthiere bestimmt sind.

Gar Vieles ist zusammengetroffen, um unserer Zeit den reinen Genuss und das reine rechte Streben in der Welt der Töne zu stören oder zu verkümmern. Noch langen die gewaltsamen Wogen der neuesten Weltereignisse in das Innerste der Gemüther und alle Gestaltungen des sozialen und geistigen Lebens hinein, und noch fehlt den Massen eine einende, hebende, geistig anregende Idee. Uebergewaltige Erlebnisse und Erinnerungen haben auf der einen Seite Heftigkeit des Begehrens und die Gewohnheit leidenschaftlicher, wildwechselnder Eindrücke, auf der andern Seite ihren Gegensatz, Erschlaffung, das tiefe Bedürfniss nach Ruhe der Geister und Nachlassen der Gemüthsspannung hervorgerufen. In beiden Beziehungen hat das Materielle, als Element gewaltsamer Erregungen und Effekte oder als weicher geisteinlullender Sinnengenuss, eine den Höhen der Kunst fremde Geltung, ja Herrschaft erlangt, und es wiederholt sich das mehrmals schon gesehene Schauspiel, dass in solchen Momenten, wo die Spannung des deutschen Geistes und Karakters in den Massen des Volks und den unmittelbar an ihr Ge-

müth Redenden nachlässt, das Ausland, besonders die Frivolität und der fixfertige Prosaismus der Franzosen und die entnervende Sinnlichkeit Italiens, das Scepter stehlen. Es ist dann, besonders in Bezug auf Musik, die Oper, wo das schlechte Ausländische seine leichtesten und sichersten Siege, Eroberungen macht; denn wie vielerlei sinnliche Reizmittel zerstreuen und betäuben in dergleichen Produktionen den Geist der Geniessenden und umnebeln das Urtheil über den wahren Gehalt! Und wie kann dann von dem Theater, diesem höchsten, beherrschendsten Schauplatz der Künste aus, ein gleichartiger Einfluss auf alle andern Zweige und Richtungen der Kunst wohl ausbleiben?

Müssen wir uns auf der einen Seite die zu dem Materiellen und Niedern herabziehende Richtung der fremden Opern eingestehen — eine Richtung, die um so unwiderstehlicher in unsern Tagen wirkt, je mehr wir noch gewöhnt, ja durch das erregtere politische und öffentliche Leben im Westen gedrungen sind, unsere Blicke dorthin, als auf die Unruh an der Uhr Europa, zu wenden: so wollen wir auf der andern Seite das eine Positive anerkennen, das uns in jenen Opern zukommt, und das von unsern Musikern und ihren Dichtern nur zu sehr verabsäumt worden: die gespanntere Richtung auf dramatische — oder wenigstens scenische Lebendigkeit, aus den engern persönlichen Befindnissen heraus auf allgemeinere Beziehungen und ein mehr öffentliches, gemeinsames Leben. Nur wenn durch alle Armuth, Niedrigkeit und Verirrung des Fremden hindurch dieses eine Element von unsern Musikern allgemeiner erkannt und in höherer Weise und Wahrheit der deutschen Oper angewonnen ist: wird unsere Kunst auch hier ihren unausbleiblichen Triumph feiern.

Bis dahin wird das fremde Wesen herrschen, beliebt sein, die künstlerischen Begehren der Menge an sich ziehen und in seiner Weise befriedigen. Sinnreiz und Sinnerschütterung, äusserer Prunk bei innerer Armuth, oberflächliche Gefallsamkeit an der Stelle von Karakter und Tiefe, eine Hingebung an das Niedere, eine Herabwürdigung eben der bedeutsamsten Zustände und Formen zu blosen Effektmitteln sind das untrennbare Gefolge dieser Herrschaft. Die zum Unterhaltungsstoff niedergezogene Musik wird überall mit herumgeschleppt, verfolgt uns in die Gärten und zum Mahle, übertäubt jeden geistigern Austausch, und stumpft in dem Gefühl, blose Ausfüllung der öden untheilnehmenden Gesellschaft zu sein, ihre wahre Kraft und das Ohr der Hörer gleichmässig ab. Die Karakter- und Bedeutungslosigkeit dringt in alle Zweige, und hat wachsende Interesselosigkeit in ihrem Gefolge; je mehr man sich von der Idee des Ganzen, von der Bedeutung, dem Gedanken der Kunst und des einzelnen Kunstwerks hinwegverliert, desto entschied-

ner tritt die Verkehrung hervor, die aller Kunst innerlicher Tod ist: die Mittel als Hauptsache anzusehen, und den Zweck aufzugeben. So vermögen jene fremden verführerischen Opern selbst unter der uns Deutsche blendenden und irrenden Autorität ihrer Herkunft doch nur durch berühmt gewordne, für ihre koketten oder gewaltsamen Effekte reichbegabte Sängerinnen und den steigenden Aufwand aller Mittel (auch des Mittels barocker Momente — einer Versteigerung, eines zärtlichen Postknechts — die da pikiren, weil sie ganz unerwartet in die Opernwelt hineinfallen) ihre Erfolge zu gewinnen. — Der entgegengesetzte Fehler, die Mittel für den Zweck nicht sorgsam genug zu bereiten, ist uns oft nicht ohne Grund vorgerückt worden, und soll uns durch leidige Erfahrung vielleicht abgewöhnt werden.

Von hier aus öffnet sich unserm Auge die andre Seite des heutigen Musikzustandes zu einem nicht befriedigenden Anblicke.

Wir haben viel Musik, aber wenig Musikfreude. Wir nehmen von ihr Zerstreuung und Unterhaltung, wo wir ihr Sammlung und Erhebung zu danken haben könnten. So in den Mode-Opern, die ihre Liebhaber einen Augenblick schwindlicht rütteln oder drehen, um sie leer zu entlassen und in Kurzem von ihnen vergessen zu sein; so in unsern Konzerten, die den Gipfel ihrer Wirkung in dem Erstaunen über das Geschick eines Virtuosen — der unfruchtbarsten Gemüthsbewegung — erreichen; so in unsern öffentlichen Musiken, die ohne nähern Antheil der Versammlung nur die Unterhaltung übertäuben; so im geselligen Kreise, der sich mit herzlosen Schulstücken oder übelgerathener Wiederholung der Modesachen hinhält, und statt Freude an der Kunst mehr Pein der Beklommenheit, des Neides und der Langweile spendet, als man gegenseitig, ja als man sich selbst gestehen möchte.

Gern ziehen wir den Blick von der unerfreulichen Seite schnell zurück; ist es doch ohnehin hier nicht Zweck und Ort, ein Urtheil zu begründen, sondern nur, diejenigen zum Nachdenken zu bewegen, denen die Sache der Kunst und der Volksbildung am Herzen liegt. Auch müsste man sehr fremd in seiner Zeit sein, wenn man nicht neben Ausartung und Schwäche das erfreulichste, vielversprechendste Ringen und Wirken gewahren und ehren wollte, das Festhalten an den Werken vorübergegangner, selbst älterer Meister von Beethoven bis zurück zu Gluck und Sebastian Bach; den seltnen, wenn auch einstweilen mehr technischen Fleiss der Ausübenden, das eifrigere Streben so manches Jüngern nach einer Tüchtigkeit der Schule und Universalität geistiger Bildung, die beide dem Künstler unentbehrlich, und in der jüngstverflossenen Zeit keineswegs so ernstlich gesucht waren, als in der unsrigen. Nur lässt sich auch in so löblichem Streben und Beschäftigen noch zu häufig

eine Bewusstlosigkeit über Inhalt und Zweck der Beschäftigung gewahren, die überwunden werden muss, wenn die rechte Frucht gedeihen soll, und die einstweilen den sonderbaren Anblick gewährt, das Tiefste neben dem Flachsten, falsche und wahre Kunst neben einander in gleicher Schätzung, und das unterschiedlose Hinnehmen des Guten und Schlechten mit dem Namen der Vielseitigkeit geschmückt, die Unterscheidung als Einseitigkeit denunzirt zu sehen.

So tritt in den Spuren und Keimen des Guten, wie in dem Treiben des Entarteten eine grosse weitverbreitete Regsamkeit hervor, die Ausserordentliches verspricht, wenn sie auf den rechten Zielpunkt hingeleitet wird, der aber einstweilen einendes, leitendes Bewusstsein, aus dem Tiefsten hervor beseelende Idee, — die höchste Macht der Kunst noch zu erringen bleiben.

So mancher Edelgesinnte und Ernstlich-Denkende hat in diesem Strudel vielfach verwirrter gegen einander schlagender Kräfte und Strebungen den zersetzenden Tod einer Kunst zu erblicken gemeint, die den Sonnenpunkt ihres Lebens — in Bach, oder Gluck, oder Mozart, oder Beethoven — schon hinter sich habe. Wir dagegen wollen vor allem an der Ueberzeugung festhalten: dass die Kunst Bedürfniss der Menschheit, mithin unvergänglich wie sie sein muss, und dass aus demselben Grunde auch im einzelnen Volke die Musik nicht untergehen kann, als mit diesem Volke selbst, obwohl sie mit demselben Momente des Nachlassens und Rückschreitens mehrmals erleben mag. Eine gründliche Einsicht in die Geschichte der Tonkunst beweist dies, und eine würdige Vorstellung von dem, was unser Volk ist und was die Tonkunst noch nothwendig von ihm zu empfangen, nur von ihm zu gewärtigen hat, erhebt selbst in Zeiten unleugbaren Rückfalls die Herzen, die für etwas Höheres, als das Momentane, schlagen.

Zweiter Abschnitt.

Der rechte Zielpunkt und das rechte Mittel.

Welches ist nun der eigentliche Zweck aller Musikbildung und Beschäftigung?

Freude an der Kunst — sprechen wir als den ersten Zweck aus; eine freudenlose Beschäftigung mit ihr (und wie häufig treffen wir auf sie!) ist für den Kunstsinn tödtend, verderblicher als Nicht-Beschäftigung, da sie nicht blos die Zeit für andres Thun und Geniessen verdirbt, sondern auch die Fähigkeit, durch die Kunst erfreut zu werden, aufzehrt.

Allein die Freude muss auch wirklich eine künstlerische, nicht blos eine fremde oder gar widerkünstlerische sein. Hier warnen wir vor jenem Kitzel der Eitelkeit, die sich darin gefällt, überwundne Schwierigkeiten, erworbne technische Fertigkeiten auszukramen, und sich damit bewundern zu lassen. Nichts ist der wahren Kunst fremder und ferner, die ja vielmehr den hohen Beruf hat, den Menschen über die engen Schranken des persönlichen Daseins hinauszuheben in die Regionen gemeinsamer und allgemeiner Freude, Liebe und Begeisterung; nichts ist dem wahren Kunstsinn und Kunstgenuss feindlicher und zerstörender, als dieser giftige Mehlthau, der sich über die künstlerische Thätigkeit und ihre Erzeugnisse selbst legt; nichts zieht sicherer die Gemüther aus der reinigenden Atmosphäre der Kunst in das kleinliche, engbrüstige Treiben und Quälen selbstsüchtiger und scheelsehender Eitelkeit hinab, als dieses Herausstellenwollen persönlicher Künste; und endlich: nichts offenbart dem Verständigen deutlicher die weite Kluft, die den eitlen vom wahren Begriffe der Kunst scheidet, als diese Verwechselung eines äussern Mittels mit dem Zwecke der Sache. Und wie verbreitet, wie überwiegend ist doch dieses Trachten in unsern Gesellschaften und Konzerten! Wie selten ist es die eigentliche Absicht unserer Konzertisten und Kunstfreunde, die Hörer zu erfreuen, wie näher liegt es ihnen, mit neuersonnenen Künsten, mit den Kunststücken einer Chopinschen, — nun wieder einer Thalbergschen Etude (und wie der letzte Fingerkünstler eben heisst) das Erstaunen der Mindergeübten oder der unkünstlerischen Menge zu wecken! Und wie oft sind es die Lehrer, die zu so verkehrtem Treiben anregen, um durch dergleichen Erfolge neue Schüler

zu gewinnen! Der niederste, unbewussteste blos sinnliche Genuss der Musik, die oberflächlichste Freude an einem hüpfenden Tanze ist künstlerischer, edler, fruchtbarer, als dieses so weit unter uns verbreitete Unwesen; und der sinnvolle Vortrag des flüchtigsten Liedchens oder des leichtesten Walzers wird dem Einsichtigen ein günstigerer Beweis vom Geschicke des Schülers und des Lehrers sein, als jene vorzeitig herausgezwungenen, — und im Grunde so wohlfeilen Künste der Eitelkeit.

Denn schon die sinnliche Freude an der Kunst erweckt unmittelbar auch geistigern Antheil. Und dieser geistige Antheil an der Kunst ist es, den wir als das höchste Ziel betrachten, dem die Beschäftigung mit der Kunst sich zuzuwenden hat. Verschliessen wir nur nicht eigensinnig und in verkehrtem Streben Sinn und Herz, stören wir nur nicht selbst unser Empfinden und das geheime naturgemässe Weben unsers Geistes: so wird aus der unmittelbar sinnlichen Aufnahme des Kunstwerks Erregung, erhöhtes Leben sich durch unsre Nerven, Freude durch unser Gemüth ergiessen, wie sie nur der reine Kunstgenuss gewährt; die Sicherheit gemeinsamen Mit- und Wohlempfindens wird die starre Kruste des Egoismus von unserm Herzen lösen und uns in Sympathie und Liebe der Gesellschaft mitgeniessender Freunde, sie wieder unserer Lust eng verbinden. Einem andern, neuen Empfinden und Gemüthszustande, die sich im Kunstwerk bewegen, öffnet sich gern das Herz, und nimmt sie, von allen Schlacken und scharfen Ecken wirklicher Persönlichkeit rein, unbefangner, hingebender in sich auf; es ist ein Verkehr der Seele mit andern Seelen, voll der Innerlichkeit menschlichen Daseins und doch ledig alles lastend materiellen oder sonst störenden Beiwerkes. Und so führen jene luftigen Wesen, die der Künstler heraufbeschworen, ihr bedeutungsvolles Leben vor uns auf; wir leben es in Lust und Wehmuth, — wie der Geist es dem Künstler gegeben, — mit, unschuldig, unverletzt; wir leben neben unserm persönlichen ein vielfaches geistiges Dasein mit und durch, und erfahren an uns selber den unermesslichen Reichthum geistigen Lebens neben dem engbeschränkten der körperlichen Wirklichkeit. Längst entschwundne Zustände und Personen, — jene reinen Gestalten, die Gluck aus Hellas und dem zauberhaften Osten heraufbeschworen, — die patriarchalische Einfalt und Hoheit jenes Volkes, aus dessen Nacht das Licht der Welt aufgehen sollte, in Händels Gesängen, — die wüthige Zerrüttung der Pharisäer und ihres Anhangs gegenüber der Heiligkeit des neuen Bundes in Bachs ewigen Weihetönen, — sie treten uns nahe, und die weite Vergangenheit wird uns sinnlich-geistige Gegenwart. Was in Unschuld, Freude und Zärtlichkeit und kindlich phantastischem Humor das Menschenherz entzücken kann, was athemlos entbrennende

Liebe, übermüthige Lust, das anmuthigste Spiel der Laune und halbunschuldiger Koketterie gewaltigwogend in unserer Brust aufrühren kann, das mysteriöse Insichgekehrtsein des Geistes in das traumhafte Innere seiner selbst, in das geheimnissvolle Dämmerdunkel der Natur aller Wesen, — alles, was Haydn, Mozart, Beethoven gegeben worden, die ganze Unendlichkeit der Geisterwelt, die kein Wort umschreiben und kein Blick eines Sterblichen umzucken kann: sie ist uns nicht verschlossen, sie ist uns zu eigen geboten.

Das rechte Hineinleben in die Kunst, das rechte Sichihreröffnen, die rechte Bildung für sie und in ihr: das ist die Bedingung, unter der wir ihre unschätzbaren Gaben uns gewinnen. Aber es ist eine durchaus unerlässliche Bedingung.

Der Besitz grosser Künstler und Kunstwerke ist es nicht, der einer Nation, oder auch nur den begabtern Individuen in ihr ächte Kunstbildung, und damit den Vollgenuss, die höhere Freude der Kunst sichert. Wäre es, so müsste kein Volk gesicherter auf der Höhe tonkünstlerischer Bildung stehen, als das unsrige, dessen Tonkünstler wenigstens seit einem Jahrhundert die Träger der erhabensten und reichsten Ideen gewesen sind, die je sich in Tönen verkörpert haben. Wir wissen aber im Gegentheil, dass im selben Jahrhundert nach einem dreimaligen Aufschwung ein dreimaliges Sinken des Geistesflugs statt gefunden hat; ja, wenn wir auf die lautesten und zahlreichsten Stimmen des Tages hinhören wollen, so möchte es fast scheinen, als sei in vielen Geistern bis auf die Erinnerung verlöscht, was uns allen aus frühern, aus den nur noch eben empfangenen und erkannten Kunstwerken einleuchtend geworden.

Das blose Hören und zu hören Geben ist noch weniger ein zutrauenswürdiges Bildungsmittel, obwohl es die Grundlage und Begleiterin aller Musikbildung sein muss. Denn wir hören Schlechtes sowohl, wie Gutes, und wir erfahren nicht blos, dass das Schwächere oder Verderbte ebenfalls seine Wirkung (oft eine schnellere und verbreitetere) hat, wie das Höhere und Gute: wir müssen auch eben darin die Macht der Töne anerkennen, die sogar in der niedrigsten Anwendung noch Gewalt über Sinn und Gemüth üben kann; — selbst abgesehen von dem Einfluss der Beiwerke, des Vorurtheils, der Mode. Es erhellt daraus, wie schwach die Vertheidigung ist, die man für manches bedenkliche Erzeugniss der Kunst aus seinen Erfolgen schöpfen will; auf der andern Seite aber auch, wie unbedacht diejenigen urtheilen und handeln, die schon das Dasein des Guten ohne Weiteres für genügend halten zum Siege. Ja, es wird ohne Weiteres bestehen! Es wird von Künstler zu Künstler sich fortpflanzen, und die Auferbauung der Kunst

wird sich vollenden, so herrlich sie dem Menschengeschlechte verheissen ist. Aber die Theilnahme, die künstlerische und sogar sittliche Erhebung der Zeitgenossen, darf sie versäumt werden, wenn es möglich ist, für sie zu wirken? Die Weltgeschichte zählt nach Jahrhunderten, und in weiten Räumen von einander gehen gleich Sternen am Himmel die Momente geistigen Fortschritts mit ihr vorüber. Aber das enge Menschenleben möchte doch auf keinem seiner wenigen zugemessenen Schritte des wohlthätigen Sternenschimmers entbehren.

Endlich: die blos äusserliche, — technische, mechanische, verstandesmässige Bildung reicht eben so wenig in den Born, der den Lebensquell der Kunst erzeugt und birgt. Es ist leider nur zu oft wahrzunehmen, wie dieses falsche äusserliche Bilden das Gemüth leer und unbefruchtet lässt, ja, wie daran Jahr um Jahr edlere Keime des Lebens und der Kunstfreude ersterben; es ist nur zu häufig beobachtet worden, wie eben in diesen Zöglingen der Technik, in unsern Virtuosen oder Virtuositätsdilettanten, in unsern Generalbassisten und Aesthetikern der unzulänglichste Begriff von Kunst, die matteste Theilnahme, die weiteste Abwendung von ihrem Wesen und ihren Werken zu treffen ist.

Die rechte Kunstbildung hat es, wie die wahre Kunst, weder mit einer blosen Technik, — die nur Handwerker macht, noch mit einem blos äusserlichen Bedenken, — das statt des Kunstlebens todte Abstraktionen bietet, zu thun. Sie richtet sich auf das Wesen der Sache, und stellt sich die Aufgabe: im Einzelnen, in möglichst vielen Einzelnen, — so weit wie möglich in der ganzen Nation den höchsten und vollsten Begriff der Kunst zur Erkenntniss, zur That, zum Leben zu bringen. Ihr Geschäft ist ein doppeltes. Im Zögling sucht sie die Keime künstlerischer Empfänglichkeit und Fähigkeit auf, belebt sie, befreit sie von Hemmnissen, stärkt und erzieht sie zu Kräften des Lebens. Vom Gipfel der Kunstidee überschaut sie, was alles die Kunst will und vermag und was sie schon hervorgebracht hat. Dies alles, so viel jeder davon fassen und tragen kann, von diesem allen das Höchste und Beste, wohinan die Kraft eines jeden langen kann, strebt sie auf die Zöglinge zu übertragen. Nicht blos die Hand und das Ohr will sie üben, durch den Sinn dringt sie in die Seele, durch die tieferregte Empfindung weckt sie das innerliche Bewusstsein. Und nun mögen die Wellen der Töne in den Lüften verwehen: was das innerste Bewusstsein gefasst hat, was Eigenthum des Geistes, Gedanke geworden ist, daran lässt sich schon sicherer halten und weiter bauen.

Dies ist, im flüchtigen Umriss gezeichnet, die Aufgabe wahrer Kunstbildung: Geschick, Sinn und Geist zum Höchsten hinan zu erziehen. Dies ist das Mittel, die unerlässliche Bedingung, ohne welche

die Seligkeit der Kunst nicht rein und voll zu erlangen ist; dies ist das mehr oder weniger aufgeklärte Streben aller, die Kraft und Leben ganz oder theilweise künstlerischer Beschäftigung widmen; dies ist die — erkannte oder nicht anerkannte, aber durchaus unleugbare und unerlässliche Pflicht jedes Lehrers.

Sollte es ein leerer Traum sein, unserm für die Tonkunst so tief begabten Volk eine allgemeine, eine Volksbildung für Musik in jenem hohen und einzig wahren Sinne zu wünschen? Spricht sich nicht schon in dem eingebornen tiefen Sinn des Volkes, in der Fruchtbarkeit seines Geistes, — von hundert und aber hundert Talenten, von der Lösung der höchsten Kunstaufgaben vor allen andern Nationen bezeuget — das Bedürfniss und das Recht des Volkes aus? Sollten unsre Feste nie wieder des Volkslieds froh werden, da kein Volk der Erde so reichen, vielmannigfaltigen, hochklingenden, tiefrührenden Volksgesang erzeugt hat? Soll die evangelische Kirche stets der rechten, ihr gebührenden für sie durch Jahrhunderte erzognen Kirchenmusik entbehren? Hier ist ein Höheres zu gewinnen und zu vollbringen, als die zärtliche Natur ihren südlichen Kindern als Spiel süsser Stunden in den Schooss warf.

Die Arbeit und das Wort des Einzelnen vermag hier wenig; sie dringen schwer und spät durch die Masse zufälliger und absichtlicher Hindernisse und Trägheiten. Vom Staat aus muss das Vollbringen kommen, von ihm darf es gehofft werden, wenn seine Verwaltenden zu dem rechten Willen auch die rechten Vollzieher finden, nicht Handwerker, die ihre Profession fortpflanzen, sondern Männer, die mit der Form der Kunst auch ihren Geist, mit der Technik auch den Gedanken, kurz, die die wahre Kunst zu ihrer Lebensaufgabe gemacht haben.

Zuletzt, über Alles hinaus, müssen wir dann noch anerkennen, dass der Zustand und die Kultur der Kunst abhängig, ganz bedingt ist von dem Zustande, von den politischen und sittlichen Verhältnissen und Bewegungen des Volks, wie dies schon in Bezug auf die Kunstrichtung der letzten Jahrzehnte nicht unangemerkt bleiben konnte. Die Geschichte der Kunst bezeugt aber, dass auch in diesen Beziehungen kein blindes Ungefähr, sondern die höchste Vernunft und Güte die Schicksale lenken. Und so möge jeder wohlgemuth thun, was ihm obliegt und möglich ist, und den Segen rechter That ruhig erwarten.

Dritter Abschnitt.

Anlage — Beruf zur Musik.

Bei der hohen Wichtigkeit, die wir der Musikbildung zugestehen müssen, und bei den nicht geringen Ansprüchen, die sie an Zeit und Kräfte der Theilnehmenden macht, ist die Frage dringend: welche Erfolge der Einzelne von seinem Bestreben um Musikbildung zu hoffen haben könne. Jede Bildung, soll sie fruchtbar werden, setzt eine Anlage voraus, und Mancher könnte wohl durch das allgemeine Beispiel in eine Kette von Mühen und Opfern hineingezogen werden, die ihm aus Mangel an Naturell unbelohnt blieben; mancher nicht eben Unbegabte für thätigen Antheil an der Kunst kann durch ihre Reize verführt werden, das ganze Leben ihr hinzugeben, und zu spät inne werden, dass sein musikalisches Vermögen nicht hinreicht, die Kunst als Lebensberuf zu umfassen, wenn es auch vielleicht genügte, ihm höhere Freuden, innigern Antheil in ihrem Reiche zu erwerben. Die Gefahr eines schweren Irrthums, vielleicht eines verfehlten Lebens droht hier eben begabtern Naturen am bedenklichsten, und auch für den mildern Fall eines blos beiläufigen Theilnehmens ist die Frage so wichtig, dass man sie nicht umgehen kann, wo von Musikbildung ernstliche Rede ist, wenn man auch nicht hoffen darf, sie im Allgemeinen und in der Kürze erschöpfend, Jeden befriedigend zu beantworten.

Anlage für Musik haben mit unendlich seltnen Ausnahmen alle Menschen; die Meisten haben sogar mehr Anlage, als man von ihnen, als sie selbst von sich anzunehmen pflegen. Denn nichts ist häufiger, als dass diese Anlage durch eine schwankende Vorstellung von ihr verkannt, oder durch Trägheit und Fahrlässigkeit vernachlässigt, oder durch falsche Behandlung irre geleitet und gar unterdrückt wird. Jene höchst seltnen Ausnahmen stellen sich gewöhnlich durch eine vollkommene Gleichgültigkeit gegen die Musik, selbst gegen ihren sinnlichen Reiz, — wo nicht gar durch einen entschiedenen, sich körperlich fühlbar machenden Widerwillen gegen sie kenntlich genug dar; nur am Takt, überhaupt am Rhythmischen kann auch dann noch ein sogar vergnüglicher Antheil stattfinden.

Schwieriger, sehr schwer ist die Entscheidung, wie weit die Anlage eines bestimmten Menschen reicht, was man von ihrer Ausbildung zu hoffen hat, wie viel vom Menschenleben und seiner Bestimmung man ihr anvertrauen darf.

Im Allgemeinen wagen wir, zu behaupten:

dass die Anlage eines Jeden so weit reicht, und so weit der Ausbildung werth ist, als die Lust an der Sache reicht; —

die Lust an der Sache, an der Kunst selbst, — nicht die vielen beiläufigen Gelüste, die sich an das Kunstleben hängen; also nicht die Grille, auch Musik zu lernen, weil so Viele sich damit beschäftigen, nicht die Eitelkeit, dadurch den Ruf feinerer Bildung, oder durch verdoppelte Bemühung den Preis besonderer Geschicklichkeit davonzutragen. Alle diese Gelüste verlassen uns meist, ehe ihr Ziel, oder gleich nachdem es erreicht ist, und bringen selten auch nur den gehofften Lohn, nie die wahre Freude an der Kunst. Daher sehen wir so viele Scholaren bald nach dem Aufhören des Unterrichts, oder bei dem Eintritt in bürgerliche und amtliche Verhältnisse, in eigne Häuslichkeit u. s. w. von aller Beschäftigung mit der Kunst scheiden; daher hat selbst mancher Musiker so bald seinen Antheil erschöpft, und trägt nun die Last eines ungeliebten Geschäfts seufzend oder resignirt gleichgültig weiter.

Dass aber die Anlage mit der Lust zur Sache in gleichem Verhältnisse steht, wird jeder, wie der Verfasser, bei schärferer Beobachtung zahlreicher Individuen durch die Erfahrung bestätigt sehen, und man müsste es schon ohne Erfahrungsbeweis für wahr annehmen. Denn es wäre ja zwecklose, zerstörende Grausamkeit, wenn uns ein Trieb eingeboren sein sollte, ohne die Kraft, ihn zu befriedigen; wer nun aber Lust am Spiele der Töne hat, der wird durch ihre Natur alsbald über das blose unthätige Zuhören hinausgelockt zum Miteinstimmen, — wie wir schon an den kleinsten Kindern beobachten und aus dem Wesen des Klang- und Tonreichs uns erklären können. Nur in dem Mittel zu musikalischer Beschäftigung kann aus Unkunde im Technischen geirrt werden. Es kann jemand von der allgemeinen Lust am Gesang ergriffen werden, dem eine bessere Stimmanlage fehlt, — oder vielmehr verderbt ist; oder er kann sich einem Instrument widmen wollen, zu dessen Kultur ihm Kraft oder günstige Struktur des Körpers gebricht. Und auch hier, wofern der Trieb ein ursprünglicher (kein eingeredeter, oder durch Beispiel eingebildeter) ist, wird die Natur Recht behalten; es wird sich zuletzt das unzulängliche Organ entwickeln oder, durch andre mitwirkende Kräfte unterstützt, ergänzt und ersetzt sehen. In allen solchen Fällen ist gleichwohl Prüfung und Rath eines Sachverständigen höchst dringend und beachtenswerth.

Wenn nun aber, scheinbar gegen unsre Ansicht, Anlage und selbst Lust an der Musik sich so oft verbergen, anscheinend vermissen lassen, oder die Fortschritte und die Ausdauer des Lernenden

so oft hinter den Erwartungen weit zurückbleiben, die man sich von seiner Lust und den ersten Proben seiner Fassungskraft machte: so erkennen wir hierin nur die Folge unsers, häufig von Grund aus der Natur abgewendeten Unterrichts- oder vielmehr Erziehungssystems für Musik, und der unklaren Vorstellung, die man sich von musikalischer Anlage meist gebildet hat. Dieses Wort umfasst verschiedne Kräfte, die bald einzeln, bald vereinigt da sein können, deren jede aufgesucht und gehegt sein will, lange zuvor, ehe der eigentliche Musikunterricht beginnt. Wir müssen uns über diese Punkte näher verständigen; sie sind entscheidend bei der Frage, ob man die Musik in den Kreis seiner Beschäftigungen aufnehmen soll, und sehr wichtig für den Erfolg dieser Beschäftigung.

Jeder Antheil an der Musik setzt voraus, dass man irgend einen Eindruck von ihr empfängt; sei es ein blos sinnliches, oder ein in das Gemüth übergehendes Wohlgefallen. Das Aeusserlichste ist der Eindruck, den die blose Schallmasse oder ein besonders reizender Klang, das Geschmetter einer Janitscharenmusik, der Silberton eines Glöckchens u. s. w. hervorruft. Er ist blos elementarer, stoffiger Natur, und verbürgt keinen geistigen Antheil, also auch keine geistige Anlage. Erst in einer höchsten Regionen wird auch der Klang vom Geist ergriffen und erfüllt, und zeigt sich der sinnige Antheil an ihm als eine besondre wichtige Kunstanlage.

Hiernächst kann es die Bewegung, der Rhythmus und zunächst der Takt sein, der uns Aufmerksamkeit, Antheil abgewinnt. — Im Rhythmus kann ein tiefer Sinn liegen, und die Gestalten des Takts können sich unendlich reich und feingegliedert entwickeln und vielfache Bedeutung annehmen. Das Grundsächliche daran ist aber immer die Unterscheidung und Bestimmung der Zeitmomente, und zunächst die Festsetzung und Beobachtung des Gleichmaasses. Der Rhythmus, und namentlich der Takt geht davon aus, zu bestimmen: dass ein Ton so lang wie der andre, dann, dass er noch einmal, zweimal so lang oder kurz als der andre gehalten werden soll; er erleichtert sich dieses Geschäft, indem er alle einzelnen Momente in gleichmässige Abtheilungen zusammenstellt, und auch hier von den einfachsten Theilzahlen, der Zwei und Drei (der zwei- und dreitheiligen Taktordnung), ausgeht. Dies Alles ist ein Geschäft des blosen Verstandes, der Messung und Rechnung; die Unterscheidung der Haupt- und Nebentheile durch Accentuation der erstern geht ebenfalls vom Verstande aus und auf rein mechanischem Wege vor sich. Wir dürfen also sicher behaupten: dass die rhythmische Anlage, der Takt — wie es die Musiker nennen — jedem mit Verstand begabten Menschen eigen ist. Sehen wir nun, wie weit es die meisten, die gewöhnlichsten Köpfe im Rechnen bringen, bemerken wir, wie sicher rohe Rekru-

tenhaufen das Gleichmaass des Schrittes, die Drescher den gleichen Schlag in drei- und viertheiliger Ordnung sich angewöhnen: so wird nicht füglich zu bestreiten sein, dass eine im Allgemeinen genügende Taktanlage jedem geistgesunden Menschen eigen ist, und dass es nur Versäumniss naturgemässer Entwickelung anzeigt, wenn sie sich wo vermissen lässt. — Dass freilich diese wie jede Anlage verschiedne Stufen hat, ist nicht zu leugnen. Es genügt hier, wenn wir das so häufig laut werdende Vorurtheil entkräften, dass es einem Menschen überhaupt an Taktanlage fehle.

Eine höhere Anlage, von den vorigen ganz unterschieden, ist die des Tonsinns, der Fähigkeit: verschiedne Töne zu unterscheiden und von Tonverhältnissen eine bestimmte, mehr oder weniger bleibende Vorstellung zu fassen.

Wissenschaftlich stellen wir uns die Tongrössen als Schwingungszahlen der tönenden Körper vor, und man hat sogar die Musik (aus physisch-mathematischem Standpunkt) als eine verborgne Arithmetik des Geistes, der sich nicht bewusst sei, dass er rechne, bestimmen wollen. Das unmittelbare Auffassen der Töne scheint aber vielmehr auf einer physisch-psychischen Sympathie zwischen den Nerven des Hörenden und den Schwingungen des tönenden Körpers zu beruhen. Bringen doch diese Schwingungen selbst leblose gleichgestimmte Körper zum Mittönen, rufen sogar abweichende, aber verwandte Töne (die sympathetischen oder mitklingenden genannt) hervor; sehen wir doch an abgerichteten oder nachahmenden Vögeln, sowie an Kindern — wenn sie anfangen, nachzusingen und nachzupfeifen — dass ihnen fremde Töne und Tonfolgen ohne weiteres Bewusstmachen, durch bloses Hörenlassen eingeprägt und ihren Stimmen entlockt werden können!

Hiernach möchten wir behaupten: dass auch die Grundlage musikalischen Gehörs den meisten, wo nicht allen Menschen (sofern sie nur überhaupt hören können) eigen sei. Hier giebt es aber ungleich mehr Abstufungen der Anlage, jenachdem sie durch eignen innern Reiz oder fremde Hülfe schon mehr oder weniger hervorgelockt ist. Dem Verfasser ist noch nie der Fall vorgekommen, dass überhaupt der Unterschied von Höhe und Tiefe, von weit höhern und weit tiefern Tönen nicht gefasst worden wäre, wohl aber der: dass man, bis durch Lehrmittel nachgeholfen wurde, den Unterschied von ganzen und halben Tönen, auch wohl von Terz und Quarte, Quarte und Quinte nicht zuverlässig wahrnahm. Feinere Abstufungen, etwa von einem Komma oder selbst einem sogenannten Viertelton, entgehen auch manchem sonst begabten Musiker, besonders Klavierspielern; so wie sich umgekehrt bisweilen die schärfste Unterscheidung kleiner Tonabstufungen bei Personen ohne erheblichen Musiksinn, z. B. bei unmusikalischen Akustikern und

Klavierstimmern findet, die ihr Ohr an diese Schärfe gewöhnt haben.

Ueberhaupt ist es gewöhnlich, diesen geschärften Tonsinn mit Musiktalent zu verwechseln, oder als erstes Zeichen dafür anzusehen, was doch nur sehr bedingt zuzugestehen wäre. Mangelt er, ist er unkräftig, so lässt sich allerdings vermuthen, dass die Seele sich mit ihrer ursprünglichen Neigung nicht dem Tonleben, der Musik zugewendet hat; demungeachtet wäre mehr als ein Beispiel zu nennen, dass bei sehr geringem oder unentwickeltem Tonsinn doch erhebliche Empfänglichkeit für Musik vorhanden gewesen. Umgekehrt aber ist die schärfste Zuspitzung des Tonsinnes keineswegs Zeichen, ja nicht einmal Bedürfniss für Musiktalent; noch weniger sind gewisse äussere Fertigkeiten dieses Sinnes dafür, wie oft geschieht, zu achten. So findet sich oft bei wenig musikbegabten Personen die Fertigkeit, eine absolute Tonhöhe, z. B. die Stimmung des Orchesters in ihrem Wohnorte, festzuhalten und aus dem Stegreif anzugeben, — eine nicht eben unnütze Geschicklichkeit des Tongedächtnisses, die aber mit tiefern Anlagen gar keinen Zusammenhang hat, vielmehr das Zeichen einer weniger beweglichen Tonphantasie sein kann, wo sie nicht, etwa durch lange Gewöhnung im Orchester, hervorgerufen worden ist. Umgekehrt finden wir bisweilen bei höchst begabten Sängern und Geigern gewisse Abweichungen von der abstrakten Reinheit der Tonverhältnisse, die nicht einem Mangel des Sinnes, sondern einem tiefern Empfinden beizumessen sind, das sie von unsern temperirten Intervallen auf die urkräftigen natürlichen, oder auf ein heftig ausdrucksames Uebermaass in der Erhöhung oder Erniedrigung der Töne hinzieht.

Wenn man zu diesen Grundanlagen noch Gedächtniss für Tonsätze, eine gewisse Beweglichkeit des Verstandes und Witzes im Auffassen, eine gewisse Keckheit und das erfoderliche mechanische Geschick der Glieder, der Stimm- und Sprachorgane zum Darstellen musikalischer Sätze zurechnet: so hat man beisammen, was gewöhnlich unter Musikanlage verstanden wird. Es sollte aber niemals versäumt werden, die höhern Anlagen mit zur Betrachtung zu ziehen: Empfänglichkeit der Seele und des Geistes für den Sinn der Tongestaltungen und Tonstücke, und — jene Richtung des Geistes, Empfindung und Ideen in musikalischer Verkörperung lebendig erstehen zu lassen, — die Anlage und Kraft des Tondichters.

So viel, um uns eine bestimmtere Vorstellung von der Musikanlage zu machen. Sie ist, wie wir gesehen haben, eine zusammengesetzte, kann also mehr oder weniger vollständig vorhanden sein; sie ist sehr selten einem Menschen ganz versagt, kann aber

in den verschiedensten Abstufungen eingeboren und entwickelt sein. Und eben weil sie, wie jede menschliche Anlage, einer unberechenbaren Erweiterung und Kräftigung fähig ist, kann man nie — am allerwenigsten zu Anfang oder vor dem Beginn der Ausbildung — voraussagen, wie weit sie im bestimmten Individuum reichen und führen wird. Wir kommen auf unser erstes Wort zurück:

jeder soll so weit gehen, oder geführt werden, als ihn seine aufrichtige, aber auch unverkümmerte Lust an der Sache ruft.

Wer also Empfänglichkeit für Musik und Lust an ihr hat, möge getrost ihr so viel Zeit und Kraft zuwenden, als sein eigentlicher Beruf und sonstige Verhältnisse gestatten; so weit seine Lust und Arbeit geht, so weit wird er auch Lohn gewinnen. Möge dann nur Jedem eine Unterweisung werden, die ihm nicht unnöthig die Lust verkümmert und stört, ehe die natürliche Gränze erreicht ist. Und möge Jeder eingedenk bleiben, dass der nächste und wichtigste Zweck der Kunstbildung kein andrer ist, als die Empfänglichkeit und Theilnahme für sie zu erhöhen, das Leben durch sie zu bereichern und zu beseligen. Dann wird weder aufgereizte Einbildung ihn wider erste Absicht und Natur unberufen in die Künstlerlaufbahn hinreissen, noch ein — dem wahren Kunstsinne ganz fremder Ehrgeiz ihm den ächten Erfolg seines Strebens bei dem Anblick glänzenderer fremder Erfolge verleiden.

Wer nun aber den Beruf (und die stets damit verbundne Kraft) in sich zu fühlen meint, sein ganzes Leben der Kunst zu weihen: der prüfe sich ernstlichst, ob dieser Beruf kein eingebildeter ist, vorgespiegelt durch eine phantastische, die eigne Kraft nicht ermessende Liebe zur Kunst, oder durch ein Gelüsten nach den hohen Momenten, nach dem scheinbar fessellosen, leicht und froh hingetragenen Laufe des Künstlerlebens, oder gar durch den an glänzenden Erfolgen Andrer entzündeten Ehrgeiz. Diese äusserlichen, so verführerischen Anreizungen werden meist bitterlich bereut, wenn es zu spät ist. Es fehlt zwar nicht an einzelnen Beispielen, dass von so unzulänglichen Antrieben aus mit ungeheurer Willenskraft und Beharrlichkeit dennoch bedeutende Erfolge errungen worden sind; schwerlich möchte ihnen aber die Vergeltung innerlichen Befriedigtseins zu Theil werden, öfter werden sie mit der Einbusse des wahren Kunstsinns, der wahren Lust an der Kunst, und der Gesundheit erkauft.

Diejenigen endlich, die sich zu der Laufbahn des Tonsetzers berufen meinen, sollten sich am sorgfältigsten prüfen; denn ihre Bestimmung ist die höchste, aber auch die foderndste und zweifelhafteste, und ihnen kann kein Andrer entscheidenden Rath ertheilen. Niemand sollte sich dieser Laufbahn weihen, als,

der es muss — nach allen Antrieben seiner Seele; — niemand, der einen andern Beruf auf sich nehmen kann, den es in einem andern Berufe lässt und duldet, der nicht gern jede Sicherheit und Freude des Lebens, wenn es nöthig sein sollte, hingiebt auf immer, um jenem innern Rufe zu folgen, — der nicht selbst der zermalmenden Möglichkeit, sein Leben erfolglos aufgewendet zu haben, fest und hingegeben in das Auge blicken kann. Gewöhnlich — wo nicht immer — äussert sich diese höchste Kunstanlage in frühen Knabenjahren in Phantasiren und Kompositions-Versuchen; wer erst auf die Lehre wartet, das Komponiren mit dem Komponirenlernen anfängt, dessen Beruf ist schon zweifelhaft, — wenn auch keineswegs undenkbar.

Wer sich aber den Beruf eines Tonsetzers zur Lebensaufgabe gestellt hat, der möge sich baldigst überzeugen, dass derselbe nicht das ausschliessliche Geschäft des Lebens sein kann, und zwar aus dem durchgreifenden Grunde, weil niemand immer komponiren kann. Die Dichtung in Tönen, wie in Worten oder Farben, entspriesst nur den höchsten Lebensmomenten, und füllt, die ganze Arbeit der Ausführung hinzugerechnet, nur einen Theil der Lebenszeit aus; selbst dem reichsten Talent ist kein ander Loos beschieden, oder würde kein anderes erträglich sein. Noch ferner bleibe dem Jünger die unerfüllbare und entheiligende Hoffnung, der Komposition den nöthigen Erwerb abzugewinnen. Die grössten Künstler, Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, haben es nicht gekonnt, — vielleicht war es ehedem einigen ganz in den Sinn des Tages, auf die Mode des Tags und die Laune der Sängerinnen eingehenden Komponisten der italischen Oper möglich, und auch ihnen wohl erst in spätern Jahren. Stets war eine zweite Bethätigung, sei es Ausübung in Gesang oder Spiel, Direktion oder Lehre, die nothwendige und auch — trotz vieler Hemmniss und Last heilsame Begleiterin der Kompositions-Thätigkeit. Jede dieser Beschäftigungen hat ihre günstige, aber auch ihre bedenkliche Seite für den Komponisten; für eine oder mehrere muss er sich entscheiden und vortheilhaft zu ihnen zu stellen suchen. Auch dies möge bei der Bestimmung des Lebensberufs wohl erwogen werden.

Vierter Abschnitt.

Die Entwickelung der Anlagen.

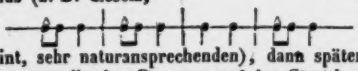
Wir haben uns überzeugen müssen, dass den meisten Menschen Anlage für Musik von Natur gegeben ist, dass aber diese Anlage verschiedne Kräfte und Fähigkeiten in sich begreift und in den mannigfachsten Abstufungen vorhanden sein kann. Der Keim zu diesen, gleichwie zu allen andern Kräften und Fähigkeiten, wie er von Geburt an uns eingepflanzt ist, wird vom ersten Moment unsers Lebens durch die von aussen an uns herantretenden Erscheinungen und Eindrücke der Aussenwelt gekräftigt und entwickelt, und wenn in irgend einer Sphäre der eigentliche Unterricht beginnt, ist die Anlage schon durch die unbewusste Vorbildung, die das unmittelbare Leben ihr gegeben hat, bis auf einen gewissen Punkt entfaltet.

Hier steht die Entwickelung der musikalischen Anlagen, namentlich des Tonsinns, gegen die andrer Anlagen sehr im Nachtheil, und bei den Nordländern vielleicht am allermeisten. Denn die dringendsten Bedürfnisse und Anfoderungen des Lebens wenden sich zuerst an den andern geistigen Sinn, das Auge, und an den Verstand. Das Kind lernt nothwendig eher mit dem Auge erkennen, Unterschiede und Merkmale auffassen und vergleichen, als mit dem Ohr; der Verstand baut oder gewinnt sich so schnell als möglich die Sprache zu seinem Organ, und das Ohr ist fast unnachlässlich damit beschäftigt, die Laute, die Worte zu fassen, — aber natürlich nur nach ihrer sprachlichen Bedeutung, als verstandesmässige Zeichen, nicht nach ihrem verhülltern musikalischen Sinne, der der Mehrzahl der Menschen unbewusst bleibt, und ohnehin bei den weniger sprachseligen Deutschen mindern Anlass hat, sich zu verlautbaren, als bei den südlichen und westlichen Nachbarn, so unendlich tiefsinniger und unentstellter und gewaltiger auch das musikalische Element in unserer Sprache ist, als selbst in der italienischen, die nur eine allgemeine Klarheit des Klangs vor der unsrigen voraus hat.

Um so beklagenswerther und nachtheilvoller ist die später fortdauernde Vernachlässigung der musikalischen Anlage, ja ihre Unterdrückung, die sich selbst im eigentlichen Musikunterrichte fortsetzt, und sogar eben da am stärksten und verderblichsten hervortritt.

Man hört Eltern und Lehrer zu oft über Mangel an Anlage in den Zöglingen klagen, als dass man nicht in ihnen selbst die Schuld des Mangels suchen sollte. Nur wenn von vielen, von allen Seiten der Versäumniss und den störenden Missgriffen entgegen gewirkt, ein Ende gemacht wird, nur dann wird sich unsre Ueberzeugung, dass den Menschen weit mehr Musikanlage gegeben ist, als man gewöhnlich annimmt, vollständig bewähren.

Auch hier muss die häusliche Fürsorge und Erziehung dem eigentlichen Unterrichte vorangehen und stets hülfreich bleiben; und hier ist es vor allem die Mutter, die die Pflegerin des kaum erwachten Sinnes und auch nach dieser Richtung die Wohlthäterin des Kindes zu werden Beruf hat. Es ist nicht zu berechnen, wie anregend von den ersten Jahren her lockende, entschiedne Klänge dem Sinn und Seelenleben des Kindes werden können, wenn man seine Aufmerksamkeit ohne Zwang, ohne Absichtlichkeit merken zu lassen, darauf hinlenkt. Ein reiner Glöckchenton, das Vorklingen zweier oder dreier Töne (c—g, dann g—d—h) an Gläsern oder Glocken oder auf dem Klavier, der Gegensatz hoher heller Akkorde gegen tiefsummende, und zwar schon in einem entschiednen Rhythmus (z. B. diesem,



wie es scheint, sehr naturansprechenden), dann später das Hinlauschen auf den verrollenden Donner, auf das Säuseln und Flüstern des Abendwinds in den Büschen, auf den rieselnden Bach, auf die Klage des wüsten gefangnen Sturms, auf das Flöten der Nachtigall, — wer ermisst, wie tief, wie weithin ein solcher Moment in das junge inhaltdurstige Leben hineindringt und fortwirkt, bis er vielleicht spät zu einem schönen Zug der Seele, oder zu dem Zündfunken eines Kunstwerks in der Brust des Berufenen wird? Und wieviel Störendes, Betäubendes, Zerstreuendes hat sich gegen diese befruchtenden Augenblicke der Kindheit, zumal in den unseligen Grossstädten, verschworen! Wie noth thut da Nachhülfe, wo nun einmal die Natur sich nicht selbstüberlassen bewähren kann! Und während die lebenweckenden Momente so sparsam erscheinen, wie zerrüttend, wüstend tritt das Getöse der Strassen an den zarten Sinn, wie werden absichtlich die Kinder dem betäubenden Geschrei unserer Janitscharenmusik, dem Gerassel der Trommeln nebenhergetragen ausgesetzt, dass der Sinn lange vor dem Erwachen des Bewusstseins an das Rohe und Gewaltsame gewöhnt, seine zartern Fasern zersprengt oder erschlafft werden!

Möchte doch jede Mutter, die von den Freuden der Musik und ihrem sittigenden Einfluss eine Anschauung hat, wohl erwägen, wie wichtig die erste Erziehung des Sinnes ist! Das einfache

Lied der Mutter, vielleicht vom Kinde mitgesungen, ist der natürlichste und oft der befruchtendste Unterricht; der Marsch, den der Knabe an der Hand des Vaters nach einfachster Melodie oder blosem Trommelrhythmus in der Stube herum macht, rüttelt mehr Lust und Taktsinn auf, als mancher halbjährige Unterricht. Will es nun gar das gute Glück, dass in frühen Tagen einmal das Zauberspiel einer Oper hineinblitzt, so kann von Einem solchen Wunderabend ein wärmender Sonnenschein weit und breit in das Leben hineinleuchten. Da möchten wir denn jedem Kinde als ersten Frühgenuss die liebe, alte, ewig junge Zauberflöte wünschen, dieses Kinderfeenspiel, durch das uns Mozart den unschuldig-seligen Genuss erster Jugendblüte für alle Lebensstufen verewigt hat, wo geniale Kinder alle Wunderlichkeiten und die räthselhaft wilden Leidenschaften der Grossen nachspielen mit süssestem Selbsthingeben, hingerissen endlich vom eignen Spiele bis zur Wahrheit, bis zum gefürchteten Dolche, aber so unschuldig rein, so kindlich selbstvergessen, dass man es der sternflammenden Königin gar nicht übel nehmen kann, wenn sie mitten in ihrem Herzeleid wie eine Lerche niedlich und leicht in die feinsten Töne hinaufsteigt. Dagegen möchten wir die alt-neuen Prunk- und Gewaltopern, und noch mehr jene prosaischen, die Musik in die Trivialitäten und Nichtigkeiten gemeiner Existenz herabziehenden Auber-gistenopern den jungen Gemüthern fern halten; eben so alle die leere Gesellschaftsmusik, überhaupt alle ihnen unverständliche, und zuletzt jedes Uebermaass an Musik. Die erste Oper, — einmal, in leerer Kirche, das Spiel der vollen Orgel, — selten eine kriegerische Musik, noch seltner ein Konzert — das sind wichtige Momente für das junge Leben, und sie müssen sehr sparsam erscheinen.

Dagegen möchten wir für alle Kinder die Freiheit erbitten, bisweilen auf dem Klavier nach ihrer Art herumzuspielen, zu suchen, selbst herumzutosen, soweit es ohne Beschädigung des Instruments angeht. Dieses Spiel wird meist unterdrückt, besonders wenn der Klavierunterricht begonnen hat; man sagt dem Kinde, es solle sich lieber nützlich beschäftigen mit Fingerübungen oder aufgeschriebnen Tonstücken. Aber woran soll sich denn der eigne Sinn, die noch unselbständige Tonphantasie halten, wenn man ihr dieses einzige und eben in dieser Zeit ganz unentbehrliche Hülfsmittel entzieht? Man lässt sich mit Wohlgefallen erzählen, dass Mozart schon im dritten Jahre Töne zusammengesucht habe, und zu gleicher Zeit verwehrt man es den eignen Kindern, oder stört ihre oft brünstigen Tonträume mit der altklugen Ungeduld Erwachsener.

Ein letztes Wort vergönne man uns bei diesen Kinderstubensachen in Betreff der Sprache. Man könnte wohl behaupten, dass in Deutschland mehr Menschen schreiben als sprechen können, so

dumpf, so unbestimmt und unrein, so schaal und unfrei zurückgedrückt erklingt unsre herrliche, jedem Sinn und Gefühl mit den eigensten ausdruckvollsten Lauten und Klängen entgegenkommende Sprache, die zum Dank ihrer Vortrefflichkeit von flachen Ausländern verläumdet, und von ihren eignen Kindern versäumt, verkannt, verunziert und verderbt wird. Wie selten hört man unter uns frisch und frei aus der Brust heraus sprechen! wie selten ist der reine Vollklang der Vokale, die vielfarbige Karakteristik der Mitlaute! wie selten hat unsre Redeweise Modulation der Stimme, und wie viel seltner Schwung des Tonfalls und der Klangweisen ohne eckige Unbeholfenheit! Viel thut zu diesen Unvollkommenheiten die Ungewohntheit öffentlicher Rede und manche beklemmende Rücksicht und Schranke. Aber eben so viel verschuldet dabei der erste Sprachunterricht und die spätere Aufsichtslosigkeit; und der Nachtheil ist hier in der Thät nicht blos auf die Theilnahme an Musik beschränkt.

Soviel von der Hegung und Entwickelung der Musikanlage vor und neben dem Beginn des Musikunterrichts. Das Bestimmtere und Entscheidendere muss vom Lehrer ausgehen.

Wie oft — wir sagen es noch einmal — hört man die Lehrer über Mangel an Anlage ihrer Schüler klagen, und wie selten wird ernstlich darauf hingearbeitet, die Anlage zu entwickeln und zu stärken! wie selten denkt man schärfer über die Mittel nach, dieser oder jener Schwäche abhülflich zu werden! Ist es denn etwa nur der Zweck des Musikunterrichts, dass der Schüler eine Reihe Tonsätze ausführen lerne, eine gewisse Anzahl Fertigkeiten und äussere Einsichten gewinne? Das kann in der That mit blosem Verstand und Körpergeschick ohne tiefern Antheil der Seele erlangt werden; aber es bleibt auch ohne Frucht für Geist und Gemüth und ohne Leben für den Kunstsinn. Wer aber nicht jenen äusserlichen und in der That hohlen und tauben Vortheil, sondern wahren Gewinn aus der künstlerischen Beschäftigung begehrt, der kann nicht anders, als auf den Quell und Sitz aller Kunst, auf den Kunstsinn und die natürlichen Anlagen zurückgehen, und Alles aus ihnen entfalten oder auf sie zurückführen.

Hier drängt sich gleich ein Grundsatz hervor, den man sich kaum auszusprechen getraute, so nahe liegt er der Ueberlegung, — wenn nicht so häufig gegen ihn gefehlt würde. Man soll dem Schüler nichts, kein Tonstück bieten, das er nicht mit Sinn zu fassen vermag. Tiefsinnigere, zusammengesetztere, selbst nur ausgedehntere Werke fodern, wenn sie nicht blos mechanisch, sondern mit Sinn aufgenommen oder wiedergegeben werden sollen, schon eine gewisse Reife und Bildung des Geistes. Man würde es lächerlich finden, wollte man Kindern den Dante,

oder Shakespeare, oder auch nur die leichten, aber weitgeschlungenen Mähren Ariosts zu lesen geben; aber man trägt kein Bedenken, sie zu Bachs Fugen, Beethovens tiefsten Werken, oder doch zu bogenreichen Konzertstücken anzuleiten, oder mit Anfängern, die sich und uns an einem natürlichen Liedchen erfreuen könnten, grosse Opernscenen zu studiren. Unglücklicher Weise kann dies bei einigem Geschick und mechanischem Fleisse äusserlich nicht fehlschlagen, und der äusserliche Erfolg täuscht den Schüler und die Eltern mit dem Schein, es sei nun etwas erreicht, ein grosser Schritt vorwärts gelungen, während in der That nur Eins mehr geschehen ist, das Naturell zu betäuben und ausser Theilnahme zu setzen.

Hier ist es nun auch, wo die meisten Klagen über Taktlosigkeit veranlasst, ja diese selbst dem Schüler förmlich angebildet wird. Taktgefühl und Sinn für Rhythmus, wir wiederholen es, ist jedem mit Verstand begabten Menschen angeboren, — aber, wie alle andern Anlagen, in verschiednem Grade, und unmöglich gleich von Natur so ausgebildet, dass er die vielfach und künstlich zusammengesetzten Rhythmen unserer Tonstücke leicht durchdringen und darstellen könnte. Man betrachte eine der leichtesten Sonaten von Mozart, Haydn, Dussek, oder irgend eine Arie von Spontini, Weber, Rossini: welche Menge abweichender, zum Theil künstlich verschlungener Rhythmen! wie werden da die Takttheile bald in Achtel, bald in Sechszehntel oder Triolen zergliedert, mit Punkten, Bindungen und Synkopen in einander gezogen, bald zwei und zwei, bald mehr oder weniger Takte zu Klauseln und Abschnitten verkettet! wie vielerlei Accentuirungen treten da ein! Jeder, der von dieser rhythmischen Mannigfaltigkeit nur eine ungefähre Vorstellung hat, muss gleich zugeben, dass ohne Vorbildung und Erziehung das angeborne Taktgefühl für solche Aufgaben nicht ausreichen kann.

Dies ist es aber eben, was die Mehrzahl unserer Elementarlehrer am wenigsten kümmert. Befolgen sie bei der Beschäftigung des Schülers überhaupt einen geordneten Gang, so messen sie die Tonstücke fast ausschliesslich nach dem Grade technischer Fertigkeit, den sie erfodern, ab. Der verwickeltere Rhythmus bleibt unbegriffen, es genügt, wenn der Takt, — nämlich das Gleichmaass der Bewegung — durch ewiges Vorzählen des Lehrers und Mitzählen des Schülers, durch ununterbrochnes Takttreten und Ungeberdigkeiten ähnlicher Art erzwungen wird. Dadurch kann nun freilich das Taktgefühl, der feinere rhythmische Sinn und die Einsicht in das Wesen des Rhythmus nicht beseelt und ausgebildet werden; bei jedem neuen Tonstücke beginnt also die Qual des Zählens, Schlagens und Stampfens von Neuem, bis eine mecha-

nische Gleichgewöhnung an die Stelle des lebendigen Gefühls für Gleich- und Ebenmaass und ihren Ausdruck getreten ist. Es ist leider nur zu wahr, dass die Mehrzahl der Musikübenden nur Sinn und Geschick für das mechanische Gleichmaass, den kalten todten Niederschlag des reichen und lebendigen rhythmischen Sinnes, übrig behalten hat.

Wie leicht gelingt es dagegen dem einsichtigen Lehrer, besonders zu Anfange, durch eine auch in rhythmischer Hinsicht methodische Anordnung der Uebungsstücke diese Seite der musikalischen Anlage an bestimmten einfachen, dann allmählig mannigfaltigern und gemischtern Rhythmen zu entwickeln! Märsche für den Knaben, Tänze für das Mädchen, vierhändiges Spiel am Pianoforte oder Zusammenspiel mit andern Instrumenten, und von Anfang an eine Verdeutlichung der Accente, ein Halten auf accentuirt geordnetes Spiel, nöthigenfalls Marschirenlassen oder Ausübung der Direktionsbewegungen von Seiten des Schülers zum Spiel des Lehrers oder eines andern Schülers unter Aufsicht des Lehrers, vor Allem freilich eine ganz einleuchtende Erklärung und Zergliederung des Rhythmus: dies etwa — und mancherlei kleine, im Unterricht selbst sich ergebende Hülfen und Vortheile, die sich nicht alle aufzählen lassen — sind die geeignetsten Mittel zur Ausbildung des Taktsinns*).

Noch übler ist es oft mit der Entwickelung des Tonsinns, namentlich bei den Klavierschulen, bestellt. Hier meint die Mehrzahl der Elementarlehrer Alles gethan zu haben, wenn der Schüler rich-

---

*) Nur gegen das Uebermaass im Zählen, gegen unaufhörliches oder übertäubendes Lautzählen und das leidige Takttreten haben wir uns oben erklärt; ganz möchte es, besonders Anfangs, nicht zu entbehren sein. Wo es nun geschehen soll, muss das Zahlwort kurz und scharf ausgesprochen werden; dies weckt und ordnet die Taktbesinnung, während gezogne Aussprache Unbestimmtheit und Unsicherheit hervorruft, ungeduldiges Lautwerden betäubt, und Takttreten die sichre Haltung stört. Ein kurzes halblautes Eins! Zwei! des Lehrers zur rechten Zeit, ein leiser pünktlicher Fingeraufschlag neben dem Notenpult oder auf den Arm des Schülers regelt den Takt sicherer, und reizt das Taktgefühl schärfer an, als die Ungeberdigkeiten, in denen mancher Leitende seinen Eifer beurkundet. — Bei schwerer fasslicher Gliederung nach zweitheiliger Ordnung (z. B. Auflösung der Viertel in Achtel, Sechszehntel u. s. w.) kann statt Eins! Zwei! — Erstes! Zweites! gezählt werden; das Wort bezeichnet hier den Takttheil, jede Silbe ein Glied. Geht der Satz unmittelbar in dreitheilige Gliederung über, so verwandelt man das Erstes, Zweites wieder in Erst! Zwei! Drei! u. s. w. Bei lebhafter Bewegung werden Takthälften oder gar nur Takte bezeichnet, und was der einzelnen Hülfen mehr sind. Sehr eingreifend ist Mitspielen schwerer Stellen in höherer Oktave von Seiten des Lehrers, Anschlag bloser Takttheile bei lebhaften Gängen, oder kleinerer Glieder bei langsamen Stellen. — Besonders leite man den Schüler an, sobald er einige Sicherheit erlangt hat, das Zählen bei leichten Stellen zu unterlassen, vor dem Eintritt bedenklicher wieder zu beginnen, überhaupt so viel und so bald es Einsicht und Uebung gestatten, sich der äusserlichen Hülfe zu entledigen.

tig die Noten spielt, die eben dastehen; ob er auch eine sinnlich lebendige Vorstellung hat von dem, was er spielt, ob gar sein Empfinden und Bewusstsein daran erwacht, das kommt nicht weiter in Frage. Aber selbst bei bessern Intentionen des Lehrers wird zu oft in den Mitteln fehlgegriffen. Wir wollen nicht weiter erwähnen, dass auch hier die Wahl der Beschäftigung dem geistigen Standpunkte des Schülers jederzeit angemessen sein muss, sondern wenden uns gleich zu den ersten Mitteln für die Erweckung des Tonsinns, zu denen, die in falschverstandner Gründlichkeit am meisten vermieden und zurückgewiesen zu werden pflegen.

Das nächste Mittel ist, den Tonsinn sogleich in die Selbstthätigkeit des Auffindens und Erfindens zu setzen. Bei Anfängern im Klavier (oder andern Instrumenten, die gleiche Uebungen zulassen) beginnt nun bekanntlich der Unterricht mit einer Reihe von Fingerübungen, die in mehrern oder allen Tönen wiederholt werden. Hier rathen wir, Anfangs keine Uebung aufzuschreiben, sondern sie vom Schüler nachmachen und so unmittelbar dem Gedächtniss einprägen zu lassen. Erst wenn der Uebungen so viele werden, dass man befürchten muss, eine über die andre vergessen zu sehen, mögen sie kurz, und zwar alle in *C*dur oder (wenn Mollübungen nöthig werden) in *A*moll notirt werden. Nun muss der Schüler blos mit Hülfe seines Gehörs dieselben Uebungen auf jedem andern Tone wieder zusammensuchen, namentlich auch die Tonleitern, später, wenn ihm Akkorde gezeigt werden, auch diese auf allen Stufen und Halbtönen bilden; der Lehrer muss dabei höchstens mit einem Falsch! die Aufmerksamkeit wecken. Erst wenn diese Uebung mit Sicherheit und einer gewissen Geläufigkeit dem Schüler gelingt, mag man ihm zeigen, wie die Tonleitern und Töne zu benennen sind, und sie aufschreiben lassen; sehr dienlich ist es, wenn man den Schüler dahin bringt, Tonleitern und Akkorde auch mit der Stimme anzugeben.

Ein zweites Mittel, die Vorstellung der Töne zu verlebendigen, ist: Aus dem Gedächtniss spielen und singen zu lassen. Dem Lehr- und Erziehungsverständigen muss die Furcht der meisten Eltern und Lehrer vor musikalischem Auswendigspielen wunderlich scheinen, während man in allen andern Richtungen geistiger Bildung so ernstlich und nutzbringend auf die Uebung und Stärkung des Gedächtnisses Bedacht nimmt. Der einzige Grund, den man dagegen anführt, ist, dass der Anfänger nicht auf die Noten sehen, sich genau nach ihnen richten lerne, sondern eins seiner Uebungsstücke nach dem andern aus dem Kopfe spiele, bis es wieder vergessen sei, ohne in den Stand zu kommen, jemals sicher von Noten zu spielen. Allein dagegen giebt es sehr sichere und nahe liegende Mittel. Man gebe nur, wenn diese Verirrung be-

drohlich wird, dem Anfänger so lange und so viel Tonstücke auf einmal, dass das Auswendiglernen ihm unmöglich wird; man beschäftige ihn zeitig mit vierhändigen oder begleiteten Kompositionen, die sich schwer auswendig lernen, weil sie in keiner Stimme vollständig enthalten sind; endlich, man lasse nicht Alles auswendig lernen und halte darauf, dass auch nicht die unbedeutendste Note verändert, sondern bei der kleinsten Abweichung wieder auf die Noten zurückgegangen werde; ja, im äussersten Fall bringe man bei weniger vollendeten Kompositionen, während sie von einem reissend schnell fassenden Schüler schon fast auswendig gelernt sind, bald diese, bald jene kleine Aenderung schriftlich an, die den Schüler zwingt, immer von Neuem die Noten anzuschauen. Genug, dem einsichtigen und aufmerksamen Lehrer wird es nie an Mitteln und Wegen fehlen, den Missbrauch einer Fähigkeit abzulehnen, deren Annehmlichkeit und unberechenbarer Vortheil für jeden Ausübenden, besonders aber für den Komponisten offenbar sind. Die höchste Freiheit, Kraft und Innigkeit des Vortrags wie der Direktion sind nicht zu erlangen, so lange man an die Noten gefesselt ist; und wie man vollends in der Komposition und im Improvisiren ohne ein sichres Gedächtniss weit kommen kann, ist nicht wohl einzusehen.

Das Auswendig-Spielen und Singen stärkt nicht blos den Tonsinn, insofern es einzelne Tonverhältnisse sich einzuprägen und nach eigner innerer Vorstellung wieder zu finden nöthigt; es befähigt auch, sich ganze Tonsätze nach ihrem innern Zusammenhange lebendiger vorzustellen. Hier schliesst sich nun ein drittes Mittel an, das besonders geeignet ist, die Aufmerksamkeit zu schärfen, den Sinn des Schülers gespannt zu erhalten, die nöthige Entschlossenheit in jedem Moment anzugewöhnen und die Auffassung im Ganzen und Grossen zu gewinnen, ohne die niemals in das Wesen der Kunst oder eines Kunstwerkes eingedrungen werden kann. Dieses Mittel ist: häufiges Vomblattspielen und Singen, besonders vierhändig oder mit Begleitung, und zwar sogleich in dem Tempo (oder doch fast in dem Tempo), das die Komposition erfodert. Der Lehrer muss dem Schüler im Voraus begreiflich machen, dass es dabei vor allen Dingen darauf ankommt, die Komposition ohne Absatz, ohne Stocken, ohne Nachlassen im Tempo zu Ende zu führen, dass kein Besinnen, kein Wiederholen, kein Rückblick auf Verfehltes erlaubt ist, sondern das Auge immer voraus eilen und die Ausführung dem Blick unbedingt nachfolgen muss. Dies allein wird vom Schüler verlangt, und darauf muss der Lehrer ohne Nachlass dringen, besonders aber beim Mitspielen unaufhaltsam vorwärts gehen. Dagegen muss dem Schüler zur Beruhigung vorgestellt werden, dass er unter solchen Umständen für

Fehler im Einzelnen, für Auslassungen u. s. w. nicht weiter verantwortlich ist. Die ersten Versuche fallen oft höchst übel, ja sogar lächerlich für den aus, der nicht bedenkt, wie viel Kräfte bei solchen Ausführungen zusammenwirken müssen; aber unerwartet schnell pflegt sich, wenn es der Lehrer recht anfängt, Fortschritt und Gewinn zu zeigen.

Es versteht sich von selbst, dass neben diesen Uebungen andre Tonstücke auf das sorgfältigste studirt werden und als die Hauptgegenstände des Unterrichts gelten müssen, dass man zu dem Vom-Blattspielen leichtere Tonstücke wählt, und, wenn eines derselben einige Mal dazu benutzt worden, es sorgfältig üben und studiren lässt. Dann wird man auch den Nachtheilen, die sich möglicherweise dem Vomblattspielen anhängen können, — der Gewöhnung zu Flüchtigkeit, Ungenauigkeit u. s. w. — sicher entgehen.

Endlich möge man doch ja das fruchtbarste Mittel, den Musiksinn nach allen Seiten zu beseelen und zu erhöhen, nicht unterdrücken, sondern aus allen Kräften fördern: das Selbsterfinden, sei es nun schriftlich, oder am Klavier. Wie oft wird der junge Zögling von Lehrern und Eltern gescholten, wenn er sich seinen Versuchen, seinem Unter- und Zusammensuchen am Instrument überlässt! Wie oft — wir haben es schon oben beklagt! — muss er hören, dass dies unfruchtbare Träumerei und eine Fingerübung nützlicher sei! wie oft werden seine ersten schriftlichen Versuche mit Geringschätzung verworfen, und ihm Talentlosigkeit, oder doch die Wahrscheinlichkeit, dass er kein Talent habe, oder die anderweite Lebensrichtung, die ihm bestimmt sei, vorgerückt, um ihn von nutzlosen Träumen und Bestrebungen zurückzubringen! Dem Höherbegabten sind solche Eingriffe drückend, dem Minderbegabten werden sie nur zu oft zerstörend. Man locke ja Niemanden auf die Laufbahn des Komponisten; wen nicht die innere Stimme unwiderstehlich ruft, der hat keine Bürgschaft des Erfolgs. Aber man störe auch nicht die höchste und fruchtbarste Form, in der sich der Musiksinn ausarbeiten und vollenden möchte. Wir alle sind von Kindheit auf in schriftstellerischen Arbeiten, sogar in Versen, geübt worden. Sollten wir etwa alle zu Schriftstellern oder gar zu Dichtern erzogen werden? Keineswegs. Aber es giebt kein kräftigeres Mittel, den Geist zu entwickeln und ihn seines Organs, der Sprache, mächtig zu machen, als das Herausarbeiten eigner Vorstellungen und Gedanken. Wie viel wichtiger muss dieses Mittel in der Musik sein, der keine so unermessliche Vorbildung vorangeht, wie dem Denken und Schreiben durch das unmittelbare Leben, durch unser stetes Denken und Reden von Kindheit auf!

Fünfter Abschnitt.

Gegenstände musikalischer Unterweisung, und ihre Zeit.

Was soll gelernt werden? und wann ist die rechte Zeit für jeden Unterricht? Diese Fragen, von durchgreifender Wichtigkeit vom Allgemeinsten bis zum Besondersten, müssen wohldenkende Eltern und Lehrer ungesäumt und auf das Schärfste zur Erwägung ziehen, sobald sie den ersten Entschluss, den ihnen Anvertrauten Musikbildung angedeihen zu lassen, gefasst haben. Denen, die sich selbst mit Musik beschäftigen, sind dieselben Fragen ein Gegenstand steter Wichtigkeit. Wir gehen, um wenigstens die wichtigsten Momente anzudeuten, alle Verhältnisse der sich mit Musik Beschäftigenden durch.

Doch zuvor ist ein arges und weit verbreitetes Vorurtheil zu beseitigen. — Bei der Frage, was in der Musik gelernt werden soll, pflegt man — pflegen besonders viele Lehrer zu unterscheiden zwischen denen, die sich der Musik als ihrem Berufe widmen, und zwischen denen, die blos ihrer Freude, oder dem Zweck allgemeiner humanistischer Bildung nachgehen, zwischen künftigen Männern vom Fach und blosen Dilettanten. Jene sollen nach der Versicherung der Unterscheidenden gründlich, diese brauchen nur oberflächlich, oder weniger gründlich unterrichtet zu werden. — Diese Unterscheidung ist eine der irrigsten und verderblichsten, die es in irgend einer Disciplin geben kann. Nur der möglichst gründliche Unterricht ist ein wahrhaft fruchtbringender, — ja, was noch mehr: der gründliche Unterricht ist auch der leichteste und wenigst zeitraubende. Man muss, um sich hiervon zu überzeugen, nur den richtigen Begriff von Gründlichkeit haben, nicht etwa die fälschlich mit ihr verwechselte Pedanterie darunter verstehen, die sich mit unnützen Beiwerken und Umständlichkeiten plagt (die also dem Manne vom Fach eben so unfruchtbar und verderblich ist, als dem Dilettanten), sondern das auf das Wesen der Sache dringende Studium, die Zusammenfassung alles Wesentlichen, die stetige, in der Vernunft der Sache gegründete Entwickelung einer Gestaltung, eines Satzes aus dem andern, so dass jeder vorangehende die folgenden herbeiführt, jeder folgende durch die vorhergehenden vorbereitet und erleichtert ist. Zwischen der Unter-

weisung des Dilettanten und des Künstlers besteht nur der eine Unterschied, dass jener früher, an einer ihm beliebigen Stelle das Fortschreiten aufgiebt, weil seine Kraft zunächst eine andre Aufgabe hat, dass er auch bis zu diesem Stillstande nicht seine ganze Kraft der Musik zuwenden, mithin nicht so rasch und weit vordringen kann, während der künftige Künstler sein ganzes Vermögen diesem Berufe zunächst hingiebt, und so weit fortschreitet, als Anlage und Verhältnisse ihm irgend gestatten.

Nun zurück zu unserer eigentlichen Frage. Was soll gelernt werden, und welches ist die rechte Zeit für jedes Studium?

Wir haben zuvor gesagt, es solle möglicher Weise Jeder Musik lernen; jetzt sprechen wir aus: es soll wo möglich Jeder singen lernen. Der Gesang, das ist unsre eigne, die wahre, recht eigentliche Menschen-Musik; die Stimme ist unser eignes, angebornes Instrument, — ja sie ist viel mehr, sie ist das lebendige sympathetische Organ unserer Seele. Was sich nur in unserm Innern regt, was wir fühlen und leben: das verkörpert und verlautbart sich sogleich in unserer Stimme, und so ist in der That die Stimme und der Gesang, wie wir an den kleinsten Kindern wahrnehmen können, unsere früheste Poesie und die treueste Begleiterin unserer Gefühle bis in das zitternde Greisenalter. Vermählt sich nun, im eigentlichen Gesange, der Tonweise das Wort, und gar das Wort des rechten Dichters, so tritt der innigste Verband von Seele und Geist, Verstand und Gefühl, die Einheit beider, die ganze Gewalt des Menschenwesens hervor, und übt auf den Singenden und Hörenden jene wunderbare Liedesmacht, der die Jugendvölker nicht ganz unwahr Zaubergewalt beimaassen, und deren gemilderten und darum vielleicht nur wohlthätigern Einfluss wir alle hoffentlich an uns und unsern Nächsten erlebt haben.

Gesang ist der eigenste Schatz des Einzelnen; er ist zugleich das umspannendste und festigendste Band musikalischer Geselligkeit, und zwar von der Stufe des fröhlichen oder gemüthlichen Volks- und Rundgesangs, bis zu dem Verein kunstbefreundeter Chöre zu feierlichster Darstellung der Kunstwerke. Die Andacht in unsern Kirchen wird erbaulicher, unsre Volksfeste und Freudentage werden sittiger und beseelender, unsre Gesellschaften belebter und kunstfreudiger, unser ganzes Leben wird erhöhter und freudiger mit der Verbreitung der Gesanglust und Gesangfähigkeit in möglichst vielen Einzelnen. Und diese werden sich zugehöriger, antheilvoller, werther und gewinnender in der Gesellschaft fühlen, wenn sie ihre Stimme dem Gesange der Uebrigen beigesellen.

Dem Musiker, besonders aber dem Komponisten ist der Gesang das fast unersetzliche und unentbehrliche Mittel, die feinsten, innigsten, tiefsten Züge der Tonkunst auf das Innerlichste zu fassen.

Kein Instrument kann uns den Gesang ersetzen, den die eigne Seele aus eigner Brust zieht, nicht tiefer können wir ein Tonverhältniss, eine Melodie empfinden, nicht inniger in unsre und der Hörer Seele dringen, als durch seelenvollen Gesang.

Singen also sollte jeder Musiklustige, und vollends jeder Musiker, der nur irgend Stimme hat. Gesang sollte auch der Zeit nach die erste Musikübung sein. Sie sollte in frühester Jugend, im dritten bis fünften Jahre, wenn es nicht früher möglich ist, beginnen, — nicht aber in Form des Unterrichts. Der Gesang der Mutter, der zum Nachsingen lockt, der Ringelreihen der Kinder miteinander, das ist die erste natürliche Singschule, die ohne Noten und Lehren, blos aus dem Kopfe, nach Gehör und Lust gleichsam erst die Saiten der Seele spannt und in Schwingung setzt. Der eigentliche Unterricht sollte erst auf der zweiten Lebensstufe, zwischen dem siebenten und vierzehnten Jahre beginnen, kann es aber da unbedenklich, wofern nicht Krankhaftigkeit oder besondere Schwäche des Organismus entgegensteht.

Wir wollen zusetzen, dass bei Weitem die meisten Menschen genug Stimmanlage haben, um zu singen, und Gesangbildung mit Erfolg zu erstreben. Sogar bedeutende Stimmanlage ist weit häufiger vorhanden, als man gemeinhin annimmt; es fehlt nicht sowohl an der Naturanlage, als an solchen, die aufmerksam und geschickt sind, sie aufzufinden, zu hegen und auszubilden. Indess, wenn auch nicht Jeder Anlage und Beruf (und das Glück) hat, etwas Bedeutendes im Gesange zu leisten: so möge man wiederum bedenken, dass selbst mit einer geringen Stimmanlage Viel, ja bisweilen das Rührendste, Innigerfreuendste erreicht werden kann, wenn Empfindung, Kunstbildung und Einsicht durch das unbedeutendere Organ sprechen; wer sollte sich nicht befriedigt fühlen, wenn mässige Anlagen und Bemühungen ihn auch nur dahin gebracht haben, ein gefühlvolles oder heitres Lied uns zu Herzen zu singen, oder sich den Chören, den gemeinschaftlichen Aufführungen thätig theilnehmend anzuschliessen? — Wie viel weiter es dann rathsam sei, in Stimm- und Gesangbildung zu gehen, das muss bei jedem Einzelnen besonders entschieden werden. Von Komponisten, Dirigenten und höhern Lehrern ist durchaus eine vollkommene Kenntniss des Gesangfaches zu fodern (wenn auch nicht die dem Sänger nöthige Stimmbildung und Fertigkeit), selbst wenn organische Mängel ihnen jedes höhere praktische Gelingen im Gesange ganz unmöglich machten. Ein Komponist namentlich, der nicht Gesang förmlich studirt, und so weit wie ihm möglich geübt hat, wird schwerlich gut für Singstimmen schreiben, schwerlich die feinere musikalisch-sprachliche Deklamation sich aneignen, ja, er wird niemals der leben-

digen Stimmführung (die etwas ganz Andres ist, als die blos richtige) ganz mächtig und sicher werden.

Nächst dem Gesang ist es das Klavierspiel, das die ausgebreitetste Anhänglichkeit verdient, und unter uns auch erhält. Das Pianoforte ist (abgesehen von der schwer zugänglichen Orgel) das einzige Instrument, auf dem Melodie und Harmonie, das Gewebe verschiedner gleichzeitig verbundner Stimmen mit grossem Tonreichthum und einer fast unbeschränkten Ausführbarkeit dargestellt werden können; es ist zugleich höchst geeignet zur Begleitung des Gesanges und zur Direktion. Durch alle diese Vorzüge ist es gekommen, dass für dieses eine Instrument von Seb. Bachs Zeiten bis auf Beethoven mehr Meisterwerke geschrieben worden sind, als für alle andern Instrumente zusammengenommen; die Mehrzahl der Gesänge sind mit Begleitung desselben komponirt oder werden dafür eingerichtet, die Orgelsachen sind grossentheils ohne Weiteres darauf darstellbar, was von Quartett- und Orchestermusik irgend Anerkennung findet, ist in Arrangements den Klavierspielern zugänglich gemacht. Es kann also kein Zweig der Ausübung so reiche Ausbeute versprechen, als das Klavierspiel, und man muss zugeben, dass ohne dasselbe eine ausgebreitete Bekanntschaft mit der musikalischen Litteratur, ein reich ergiebiges und tiefes Eindringen in unsere Kunstwelt kaum denkbar, oder doch sehr schwer erreichbar ist.

Der Komponist kann dieses Instrument vollends kaum entbehren, theils aus den obigen Gründen, theils weil kein andres so geeignet ist zu dem fruchtbaren Fantasiren und zur Prüfung mehrstimmiger Kompositionen. Gleichwichtig ist es dem Dirigenten und Gesanglehrer. Sogar die mangelhafte Seite dieses Instruments gereicht der allgemeinen Musikbildung und den Zwecken des Komponisten ins Besondere zum Vortheil. Das Pianoforte steht nämlich den Streich- und Blas-Instrumenten durchaus nach an Innerlichkeit und Kraft des Klanges, an der Fähigkeit, einen Ton lange und gleich stark oder gar anwachsend zu halten, zwei und mehr Töne in einander schmelzen zu lassen oder auch durch Ueberziehen eines in den andern, das den Streichinstrumenten so wohl gelingt, auf das innigste zu verbinden; es giebt dem Ohr nicht die volle Sättigung, seine Melodieführung ist im Vergleich mit der auf Blas- oder Streichinstrumenten gewissermaassen farblos, ein Klaviersatz, gar mit einem Orchestersatze verglichen, verhält sich wie eine Zeichnung zu einem Gemälde. Aber eben desshalb regt das Klavier mehr den innern schöpferischen Sinn des Hörers und Spielers an, denn es bedarf seiner, um das zu ergänzen, farbig und vollsinnlich auszuführen, was nur in geistigerer Weise angedeutet wird, und so weckt und nährt es unsere Phantasie und nimmt durch sie einen

geistigen Weg in unser Herz, während andre Instrumente zunächst unsre Sinne mächtiger fassen, erregen und sättigen, und auf diesem sinnlichern Wege an das Gefühl dringen, es vielleicht sinnlich gewaltiger, nicht aber geistig fruchtbarer wecken. Dies ist vielleicht der Hauptgrund, der das Klavier zum ersten Werkzeuge geistiger Bildung, besonders für Komponisten, macht, während andre Instrumente den sich ihnen Hingebenden leicht überwältigen und in ihre Besonderheiten hineinziehen, so dass er nur für dieses eine Instrument schreibt, oder gar alle andre Musikorgane nach dieser einen ihnen fremden Form anschaut und behandelt, und dadurch einer einseitigen Manier verfällt.

Für den ersten Anfang hat das Klavier endlich noch den Vortheil, dass es (rechte Stimmung vorausgesetzt) dem Schüler reine Töne und eine leichte Anschauung des Tonsystems auf der Tastatur darbietet.

Allein eben von hier aus entspringt die bedenkliche Eigenschaft des Instruments, die dem wesentlichen Gewinn aller Musikbildung bedrohlich werden kann, wenn nicht entgegengewirkt wird. Und leider muss anerkannt werden, dass dies eben in unserer Zeit weniger als je geschieht, ja dass man auf jene bedenkliche Eigenschaft förmlich spekulirt und zu äusserm Vortheil eine ganz falsche Bildung und Unterrichtmethode darauf baut, durch deren Scheinerfolge sogar das bessere, auf wahre Kunstbildung gerichtete Wirken andrer Lehrer für den Unkundigen oft in ein falsches, nachtheiliges Licht gesetzt wird.

Da nämlich das Klavier fertige, bestimmte Töne hat, so ist es hier mehr als auf irgend einem andern Instrumente möglich, ohne Antheil des Tonsinns, ja ohne Gehör und ohne alle innerliche Theilnahme zu musiziren, sogar eine bedeutende mechanische Geschicklichkeit zu erwerben. Wie oft findet man fertige Klavierspieler, die aus Mangel an gebildetem Tonsinn nicht fähig sind, eine Tonreihe richtig und rein zu singen oder sich vorzustellen, die keinen bestimmten Begriff von dem haben, was sie spielen, ja, die es im Grunde gar nicht bestimmt hören! Wie manchen Bravourspieler könnte man nennen, dem der künstlerische Sinn eines einfachen Tonstückes ein verschlossenes Buch bleibt, der desswegen das Grösste wie das Kleinste, mit Eitelkeit und Koketterie allenfalls, aber ohne Antheil der Seele, ohne eigne Freude ausführt, und auch in den Zuhörern nicht Antheil und Freude am Kunstwerk erwecken, nur die unfruchtbare Bewunderung seines technischen Geschicks hervorrufen kann! Und wie tief ist diese Verkehrung der

Kunst in eine todte Technik in das Kunstleben eingedrungen! Wer Gelegenheit hat, viele Musikübende und ihre Lehrer zu beobachten, kann sich nicht bergen, dass jetzt, besonders in grossen modebegierigern, der Eitelkeit ergebnern Städten die Mehrzahl der Klavierlernenden auf diese Weise irre geführt wird, und dass ein grosser Theil der Lehrer das Rechte selbst nicht kennt, oder nicht den Muth hat, es gegen den Strom der Mode und verlockender Beispiele und Vortheile ernstlich zu wollen.

Wenn nun weder von allen Lehrern das Rechte zu erwarten, noch für alle Zöglinge die Wahl guter Lehrer zu hoffen ist: so giebt es doch einen ziemlich sichern Punkt, auf dem man halten, und von dem aus man Bewahrung vor dem verbreiteten Uebel hoffen und erlangen kann. Es ist kein anderer, als: dass man die Beschäftigung, die dem Schüler dargeboten wird, scharf in das Auge fasse, dass der Lernende sich selber, und seine Erzieher nöthigenfalls den Lehrer ernstlich zu der Wahl guter Beschäftigung anhalten, oder — wenn das nicht sicher zu erreichen ist, baldigst einen kunstgetreuern Lehrer aufsuchen.

Es ist schon oben gesagt worden, dass das Pianoforte eine überaus reiche Litteratur besitzt, theils solcher Werke, die ihm eigen, theils solcher, die dazu eingerichtet sind. Was ist nun natürlicher und einleuchtender, als dass der Unterricht hauptsächlich die Aufgabe hat, den Schüler in den Besitz dieser Werke zu setzen? Es bedarf dazu technischer Fertigkeit, besonderer Fingerübungen und Studien. Aber das alles ist ja offenbar nur Mittel zum Zweck; und so gewiss daran nichts versäumt werden darf, so gewiss kann auch das Erfoderliche auf einem weitern oder nähern Wege erlangt, können die nöthigen Uebungen auf gewisse Grundfertigkeiten zurückgeführt, oder über Nebendinge und Zufälligkeiten ausgedehnt, und durch Mangel an methodischer Einsicht in das Unendliche erweitert werden. Wir können uns nicht bergen, dass eben in der letzten Zeit diese Verirrung sich unübersehbar ausgedehnt und uns namentlich mit einer Unzahl von Etüden überschüttet hat. Jeder angesehene Lehrer, jeder unserer ausgezeichneten Virtuosen hält es für unerlässlich, einige Dutzend Etüden zuzubringen, in denen dieses oder jenes Fingerkunststück des Breitern gelernt werden soll. Und da zu einer recht wohlklingenden Etüde im Grunde nur der Einfall oder die Herausbildung irgend einer Figur und eine naheliegende Kompositionsroutine gehört, da man einen kleinen Anflug von künstlerischer Glut der Etüde schon hoch anrechnet, weil es doch — im Grunde nur eine Etüde sein soll, da endlich jede solche Etüden-Sammlung durch das glänzende Spiel des Verfassers oder sein Lehreransehen eines Publikums ziem-

lich sicher ist: so kann niemand berechnen, wo das Etüdenschreiben und Kaufen eine Gränze finden, — aber auch niemand: wo ein Schüler Zeit hernehmen soll, sich auch nur durch die besten und angesehensten Etüden hindurch zu arbeiten, geschweige endlich zu den Kunstwerken selbst zu gelangen, denen das ganze Studium eigentlich gilt.

Hiermit ist nun selbst für den Nichtmusikverständigen das Kennzeichen guten und irrigen Unterrichts (in der fraglichen Beziehung) gegeben.

Sebastian Bach und Händel, Joseph Haydn, Mozart und Beethoven, — das sind die Künstler, denen wir die zahlreichsten und grössten Kunstwerke für das Pianoforte verdanken; unter ihnen stehen Bach und Beethoven als diejenigen voran, die, der eine in alter, der andre in unserer Zeit, in diesem Felde das Höchste errungen und geleistet haben. Erst nach ihnen würde Emanuel Bach, Clementi, Dussek, Karl Maria von Weber — und mancher Andre zu nennen sein; wir enthalten uns einer vollständigern Aufzählung, besonders jeder Nennung noch Lebender, da es nicht in der Tendenz dieses Werkes liegt, urtheilend oder gar verurtheilend gegen Personen aufzutreten. Ueber die höchste, durchaus überwiegende Bedeutung der erstgenannten fünf Künstler kann bei keinem Kunstverständigen ein Zweifel obwalten; ja, wenn man einem oder dem andern Künstler gleichen, oder sogar höhern Rang anweisen wollte, so würde doch damit die hochwichtige Bedeutung jener nicht aufgehoben. Und so dürfen wir uns einer in Angelegenheiten des Geistes ohnehin nur bedingt zulässigen Rangbestimmung überheben.

Somit können wir es als eine Bedingung guten Klavierunterrichts aussprechen, dass die Werke jener fünf Männer als die vornehmste und vorwaltendste Aufgabe des Unterrichts angesehen werden. Wie viel Fingerübungen, Handstücke, Seitenbeschäftigungen ein Lehrer bei jedem Schüler nöthig finde, kann nicht allgemein bestimmt, muss dem Ermessen des Lehrers anvertraut werden. Der Lehrer aber, der nicht, sobald es mit Sicherheit geschehen kann und so viel es die ganze Zeit des Unterrichts gestattet, seine Schüler in diese Werke einführt und das Studium derselben als Hauptaufgabe und Ziel der Unterweisung festsetzt: von dem, sprechen wir unumwunden aus, ist nicht die wahre künstlerische Bildung zu erwarten, so geschickt und sorgsam er auch andre Momente seiner Obliegenheit wahrnehmen mag. Lehrer, die vollends ihre Schüler mit Modetänzen und ähnlichen Spielereien, mit Arran-

gements aus beliebten Opern u. s. w. hinhalten, sind vollends des Zutrauens derer, die wahre Kunstbildung suchen, unwürdig. Man sollte also keinen Lehrer wählen, ohne sich von seinen Unterrichts-Gegenständen genaue Nachricht verschafft zu haben.

Der Unterricht im Klavierspiel kann unbedenklich früh, — im siebenten, achten Jahr, oder noch eher beginnen, selbst wenn die Hand noch nicht Oktavenspannung hat. Auch finden sich genug treffliche Werke, namentlich von Haydn und Mozart, für die selbst so frühe Jugend Empfänglichkeit hat, wenn nur der Lehrer zu wählen weiss.

Als dritten Gegenstand allgemeiner musikalischer Bildung sprechen wir das Studium der Komposition aus. Ein tiefes Eindringen in die Kunst und ihre Werke, eine reiche Entfaltung der musikalischen Anlage ist ohne dieses Studium nicht zu erlangen; wird es in rechtem Sinn unternommen, so lohnt es jeden Schritt vorwärts durch erhöhte Einsicht und Freude, und zwar auch denen, die nicht durch höheres Talent zu der Laufbahn des Komponisten bestimmt sind.

Dieser Gegenstand verdient um so mehr eine genauere Erwägung, je unvollkommenere und irrigere Vorstellungen sich an ihn gehängt haben.

Die Musik ist, wie man schon aus diesem Buche sehen kann, ein Inbegriff unzähliger höchst mannigfaltiger, vielfachst von einander abweichender, vielfältigst mit einander sich verbindender und verschmelzender Gestalten. Man kann von ihren Werken selbst ohne alle Vorbildung einen flüchtigern oder tiefern Eindruck erhalten, kann mit einer oberflächlichen Unterweisung sie obenhin verstehen und darstellen. Aber sie ganz verstanden, ganz durchdrungen, ihren ganzen Inhalt gewonnen zu haben, — das heisst nichts anders, als: jeden einzelnen Zug und die Gesammtheit aller aufgefasst zu haben. Da wird nun jeder, einem grössern Werke gegenüber — in dem sich verschiedne Stimmen in der mannigfachsten Weise, in den verschiedensten Kunstformen vereinen, jede ihre Kantilene, ihren Rhythmus, ihre Tonschritte hat, in jedem Ton ein bestimmtes Verhältniss zu den Tönen andrer Stimmen, die mannigfachsten Bewegungsgrade, Stärkegrade, Vortragsarten zusammenwirken, — jeder wird einem solchen Werke gegenüber eingestehen, dass ohne Studium kein Eindringen möglich ist, und dass dieses Studium, wenn es genügen soll, ein durchdringendes, ein systematisches und methodisch geordnetes sein muss.

Es liesse sich denken, dass man eine solche Zergliederung der

Kunst in ihren vorhandnen Werken vornähme ohne Kompositionsübung. Dann wäre eine unermessliche Last von Einzelheiten zu tragen; an Erschöpfung der Aufgabe wäre aber schon desswegen nicht zu denken, weil die Kunst täglich zu neuen Gestaltungen und Anwendungen fortschreiten kann.

Das Frischere, ja allein Ausführbare und Fruchtbringende ist also: selbst Hand anlegen, selbst die Gestalten der Tonwelt hervorbringen lernen, die Weise, den Rhythmus des Gestaltens sich aneignen, so dass man alles Vorhandne und alles Neuzukommende begreift, weil man es an der Wurzel seines Daseins erfasst hat, weil man weiss, wie es entstanden ist, und wozu. Das nun ist es eben, was die Kompositionslehre leistet. Sie allein giebt uns — nicht abstrakte Gedanken über Kunst, nicht die blose Oberfläche ihrer Werke, nicht einige ausgeschnittene todte Theile: sondern das Ganze mit allen Einzelheiten und in seiner Einheit, Stoff und Geist, Form und Inhalt, — und dies wieder in der Einheit, die das Wesen wahrer Kunst ist.

Wir dürfen hinzusetzen (aus reicher Erfahrung an jedem Alter und Geschlecht), dass die Kompositionslehre, ohne unverhältnissmässigen Zeitaufwand selbst für Kunstfreunde, jeden Schritt sicher lohnt, auch da, wo nur geringere Anlage vorhanden ist, oder die Umstände ein Weiterschreiten nicht zulassen. Schon die ersten Uebungen im einstimmigen Satze*) wecken den Sinn für Melodie und geben einen deutlichen Begriff von den Grundformen derselben, von der Wirksamkeit des Rhythmus, von der Entstehung und Umbildung der Gänge und sogenannten Passagen; schon die eben so leicht und schnell zu fassende Lehre von der auf Naturharmonie gebauten zwei- und zweimal zweistimmigen Komposition macht das Grundwesen aller Harmonie und Stimmführung anschaulich und bietet selbst dem mittelmässig Begabten vergnügliche und anregende Aufgaben; dies kann in ein Paar Wochen mit sehr mässiger Anstrengung erworben werden, und man könnte dabei stehen bleiben, ohne seine Mühe verloren zu haben. Dann wird die allmählige Entfaltung der Harmonie und der reichern Stimmführung selbst für den blos Betrachtenden den Reiz einer durchaus vernunftgemässen und auf jedem Schritt inhaltvollen Entwickelung eines überreichen Lebens aus den einfachsten Grundformen und nach den einfachsten Gesetzen haben; wer aber selbstthätig herantritt, dem erhellt und erweitert sich das Reich der Töne mit jedem neuen Zuge, belebt,

---

*) Der Verf. hat sich hier dem Gang und der Tendenz seiner „Lehre von der musikalischen Komposition," die bei Breitkopf und Härtel erschienen ist, anschliessen müssen.

schärft und verinnigt sich der Sinn für Musik, wenn auf jedem Schritte, aus jedem einzelnen ihrer Momente ihr sinnvolles Leben sich mehr und mehr enthüllt. Nun, bei der Lehre von der Akkordverschränkung, kehrt die Freiheit in die Kunstentfaltung zurück und beginnt ihr immer reicheres Spiel. Dann bilden und erklären sich alle Kunstformen, eine aus der andern, und in ihrer Ordnung, — die Befolgung dieser Ordnung vorausgesetzt, — eine ganz so leicht, als die andre, bis zuletzt ihre Verwirklichung auf bestimmten Instrumenten oder im Gesang, ihre Verwendung zu kirchlichen, dramatischen und andern von aussen unserer Kunst gestellten Zwecken das ganze Studium vollendet. Auf jedem Punkte kann mit einem der Arbeit angemessenen Erfolge, wenn die Umstände gebieten, oder der Eifer des Einzelnen nicht weiter begehren sollte, abgebrochen werden.

Das Studium der Komposition kann schon früh, sollte bei talent- und lustvollen Kindern zeitig; doch aber nicht eher beginnen, als bis schon auf irgend einem Instrumente — wo möglich auf dem Klavier — ein gewisser Grad von Bildung und Fertigkeit erlangt und dadurch Antheil und Fähigkeit für die Kunst erhöht, auch schon eine gewisse Einsicht und Ueberlegung erworben ist. Man muss wenigstens über die Elementarübungen hinaus und geistig wie technisch zur Auffassung und Darstellung grösserer Werke, z. B. Sonaten von Mozart und Haydn, fähig sein. Ein früherer Kompositionsunterricht wird entweder leeres Spiel, oder — was noch weit verderblicher ist — zerstört dem noch zu unselbstständigen Schüler den unbefangnen, unmittelbaren Sinn für die ihm vorliegenden Kompositionen, und schiebt an die Stelle einer lebenvollen, seelerfreuenden Kunstbeschäftigung einen kalten und unfruchtbaren Mechanismus des Verstandes. Dies ist einer der grössten Fehler eines in mehrern Formen ziemlich ausgebreiteten Systems gemeinsamen Klavier- und Harmonieunterrichts, das seine Zöglinge durch einen scharfsinnigen Mechanismus äusserlich rasch fördert, aber auf Kosten des eigentlichen Musiksinnes, der unentwickelt bleibt, ja durch die Rührigkeit des Verstandes und der Mechanik, die jenes System hervorruft, unterdrückt und ertödtet wird. Rechte Kunstfreude und künstlerische Vollendung werden dabei um so sicherer untergraben und verhindert, je täuschender für den äusserlich Beobachtenden die Freude des Schülers am mechanischen Gelingen und der Anfangs dem Ununterrichteten unerklärlich rasche Fortschritt in gewissen Aufgaben der Setzkunst ist.

So viel über die allgemeinen Bildungsgegenstände. Die Wahl andrer Instrumente mag jeder Einzelne nach Neigung und unter

dem Rath Sachverständiger treffen, so wie es von der Neigung und Zeit jedes Kunstfreundes lediglich abhängt, ob und wie weit er sich mit der Wissenschaft und Geschichte der Kunst bekannt machen will. Der Komponist, und überhaupt der wahrhaft gebildete Musiker wird sich besonders des Studiums der Geschichte — aber nicht blos aus Büchern, sondern aus den Kunstwerken selbst — schwerlich enthalten können.

Sechster Abschnitt.

Lehrer und Lehrmethode.

Um den Zweck der Musikbildung zu erreichen, ist für die Unterricht Suchenden die Wahl des Lehrers und für diesen die Lehrmethode offenbar ein Gegenstand, der reiflichste Ueberlegung fodert. So viele Eltern wissen sich hier nicht zu rathen, so mancher das Gute redlich wollende Lehrer möchte sein Verfahren berichtigen oder versichert sehen, — so viel Schüler sind schon durch falsche Lehrerwahl oder Methode irregeführt oder ganz verderbt worden: dass wir es als Pflicht erkennen, dieses Buch nicht ohne einige Andeutungen hierüber zu schliessen. Nur Andeutungen geben wir, um auf die Hauptpunkte, so weit es im Allgemeinen angeht, aufmerksam zu machen. Denn eine gründliche Verbesserung muss auf ganz andern Wegen, kann nicht durch ein Buch, sondern durch höhere Bildung der Lehrer, durch staatliche Institutionen und durch wahrhafte Aufklärung aller Gebildeten über das Wesen und Bedürfniss der Musik erreicht werden.

Der Beruf eines Musiklehrers ist bei dem mächtigen Einflusse der Tonkunst auf unser sinnliches, geistiges, sittliches Leben ein ungemein wichtiger. Die Eltern sollten bei der Wahl eines Lehrers wohl bedenken, welche Gewalt ihm durch seine Kunst über das Gemüth des Schülers verliehen ist, wie er es zum Edelsten erheben, aber auch mit Gemeinem beflecken und verderben kann, und wie nachtheilig selbst ein Leerlassen des Gemüths ist, während die Musik unwiderstehlich auf Erregung der Sinn- und Seelenkräfte hinwirkt. Fadheit, Gedankenlosigkeit, Sinnlichkeit, Eitelkeit, ungezügelte Leidenschaftlichkeit können durch den Musiklehrer eingepflanzt und grossgezogen, es kann ihm aber auch die Erweckung und Nährung der edelsten Seelenkräfte und Gesinnungen verdankt werden.

Dies erscheint sonach als der wichtigste Punkt bei der Wahl eines Musiklehrers, zu erwägen: welchen Einfluss man von ihm auf das Gemüth seines Schülers zu gewärtigen habe. Für einen wohlthätigen bürgt aber nicht blos seine eigne Sittlichkeit, sondern der hohe und reine Sinn, in dem er seine

Kunst selbst aufgefasst hat, und der Grad seiner allgemeinen Fähigkeit und Bildung, der ihn in den Stand setzt, seine Auffassung der Kunst auf den Schüler zu übertragen. Dies alles muss reiflich erwogen, dann aber muthig und zutrauensvoll dem Lehrer freie Hand gelassen werden. Ein halbes Vertrauen, ein Eingreifenwollen in den Unterricht würde nur die Wirksamkeit des Lehrers stören.

Es kommt also, in näherer Beziehung auf Musik, zuvörderst in Betracht, in welchem Sinne der Lehrer seine Kunst auffasst, und was ihn an ihr beschäftigt. Der blose Techniker, der seine Kunst nur handwerksmässig übt, wird auch nur Handwerker bilden; der blose Verstandesmensch wird kalte Lehren und Begriffe mittheilen, kann die Technik leicht und sicher beibringen, wird aber niemals das Herz entzünden mit dem beseelenden Feuer, wird es viel eher seiner natürlichen Wärme berauben; der blose Gefühlsmensch wird den Schüler vielleicht sympathetisch mitfühlen lassen, nie aber zu sichrer Bildung fördern. Die Kunst ist weder blose Technik, noch blose Verstandes- oder blose Gefühlssache. Sie ist der Ausdruck des ganzen Menschen; und nur wer sie so, in ihrer Ganzheit fasst, kann die wahrhafte Bildung für sie ertheilen. Geschick und Kenntniss und ein fühlendes Herz und eine des Wesens und der Wirkungen der Kunst bewusst gewordene Vernunft: das sind die unerlässlichen Eigenschaften eines Musiklehrers. Eines der Zeichen für seinen künstlerischen Standpunkt — wir müssen hier auf ein schon Ausgesprochenes zurückweisen — sind die Werke, mit denen er sich und seine Schüler beschäftigt. Ein Lehrer, der sich mit geringen, werthlosen Kompositionen, statt mit den zahlreichen Meisterwerken unserer Kunst beschäftigt, bezeichnet damit den eignen niedern Standpunkt und geringen Begriff von der Kunst. — Freilich finden sich auch Lehrer, die auf blose Autorität des Namens sich an die guten Werke halten, aber ohne wahrhaft lebendige Theilnahme an ihnen; was denn allerdings für sie und ihre Schüler ohne Frucht bleiben muss.

Die nächste allgemeine Eigenschaft, deren der Musiklehrer unerlässlich bedarf, ist die Fähigkeit, auf Geist und Gemüth des Schülers entschieden und bestimmt zu wirken. Die blose Geschicklichkeit, ein Musikstück selbst zu verfassen oder gut vorzutragen, genügt hier nicht. Sie kann den Schüler erfreuen, tief bewegen und anregen, sie kann ihn möglicherweise zu der gelungensten Nachahmung und endlich zu einer mehr oder weniger edlen und glücklichen Manier anleiten, aber für sich allein nicht zu einem freien Gefühl und sichern Bewusstsein von der Kunst bringen. Hierzu gehört, dass der Lehrer nicht blos, in seiner Aus-

führung, ganze Kunstwerke dem Schüler gleichsam hinhalte, sondern dass er ihn in dieselben hineinführe, sie ihn in all ihren Einzelheiten und dem Zusammenhang und Wesen des Ganzen durchschauen und begreifen lasse. Nur das helle Bewusstsein vom Wesen der Kunst und dem Inhalte jedes Kunstwerkes fördert den Schüler zu einer freien, eigenthümlichen Auffassung und Darstellung und führt ihn in seinen eignen Leistungen auf den Gipfel, wo Individualität des Künstlers und Wesen der Kunst in den reinsten Verein treten, giebt seinen Leistungen Styl. Nur ein solcher Unterricht wirkt über den Kreis der Aufgaben hinaus, den er unmittelbar durchlaufen ist. Hat der Schüler das Wesen der Sache begriffen, so wird er es nicht blos in den Werken und Formen festhalten, die der Lehrer mit ihm durchgearbeitet hat, er wird es auch ferner in allen, zu denen er ohne Lehrer tritt, aufsuchen und ergreifen. Dies ist das wahre Leben in der Kunst; es verbürgt allein sicher, dass die Kunstübung nicht mit dem Unterricht ende, sondern das ganze Leben schmücke.

Hierzu gehört aber von Seiten des Lehrers eine tiefe Einsicht, ausgebreitete Kenntniss und in Beiden eine solche Sicherheit und Gewandtheit, dass er die Sache von allen Seiten fassen und darstellen kann. Ein Lehrer muss viel, viel mehr wissen, als er lehren will, er muss ganz einheimisch, ganz Herr seines Gegenstandes sein, um jeder Frage, jedem auch unausgesprochnen Bedürfniss des Schülers entgegenzukommen, und für dessen Hülfsbedürftigkeit unerschöpflich an Mitteln zu sein.

Nächst der elementaren und technischen Bildung fodern wir von dem guten Gesang- und Klavierlehrer durchaus Studium der Kompositionslehre, da sie der sicherste, wo nicht einzige Weg ist, in das Innere der Kunst mit Bewusstsein einzudringen. Wir fodern von ihm ausgebreitete und gründliche Bekanntschaft mit den Meisterwerken der Kunst, älterer wie neuerer Zeit, und rathen dringend, stets ein aufmerksames und theilnehmendes Auge für die neuen Werke, für jede Bewegung im Kunstleben zu haben, selbst wenn Massen verfehlter oder rückweisender Erscheinungen ihm diese Pflicht oft sehr beschwerlich machten. Der höhere Lehrer, besonders der mit der Bildung von Komponisten und Lehrern oder Dirigenten Beschäftigte wird ausser gründlicher Kompositionskenntniss nicht versäumen dürfen, sich mit der Kunstgeschichte und Wissenschaft der Musik ernstlicher zu beschäftigen; denn alle Existenz, so auch die der Kunst, kann vollkommen nur mit Hülfe ihrer Geschichte begriffen werden. — Was zur allgemeinern Bildung gehört, kann hier als sich von selbst verstehend, unerwähnt bleiben.

Zu der eignen künstlerischen Fähigkeit und Bildung muss nun

noch Menschenkenntniss und Geschick, auf Menschen zu wirken, dann aber auch Liebe zum Geschäft des Unterrichtens und herzlicher Antheil an dem Schüler hinzukommen. Der geschickte Lehrer studirt seine Zöglinge nach Anlagen und Gemüthsrichtung. Er erwägt bei jedem derselben, wie eben er zu gewinnen, zu überzeugen ist, auf welche Anlagen man rechnen, welchen man zu Hülfe kommen, welche man durch andre Kräfte zu ersetzen suchen muss. Er stellt sich nicht dem Schüler als ein andres, fremdes Wesen gegenüber, er macht weder seine Ueberlegenheit geltend, noch setzt er sich zu ihm herab (die beiden falschen Weisen des Lehrens), sondern er vertieft sich mit seiner höhern Idee und Bildung in den geistigen Zustand des Schülers, begreift gleichsam aus dessen Seele heraus, wie ihm die Kunst und jede ihrer Gestaltungen erscheint, scheidet hier vermöge seiner überlegenen Einsicht das Wahre und Gesunde vom Unzulänglichen oder Falschen, fördert, breitet sie aus, erhöht das Erstere, ergänzt oder berichtigt das Andere, kurz, er trachtet, alles Erfoderliche aus dem Schüler zu entwickeln, weil nur das, was aus uns selber herauswächst, nicht was von aussen an uns herangebracht wird, lebendig ist und lebendig wirkt.

Ein solcher Lehrer wird nur in dem Falle gänzlicher Unlust und wahrer Unfähigkeit den Muth verlieren, — oder vielmehr dann unserer Ansicht gemäss den Unterricht versagen; jedem einzelnen Mangel, jeder irrigen oder einseitigen Richtung wird er zu begegnen wissen. Ist der Taktsinn unzuverlässig, oder vielleicht von frühern Lehrern verwirrt, so wird er zuerst sehr einfache Aufgaben von bestimmtem Rhythmus stellen, und dann dieselben rhythmisch-melodisch variiren, so dass der Schüler an demselben Satze von einfachen Rhythmen zu reichern, zusammengesetztern und schwierigern fortgeht*). — Ist der Tonsinn unentwickelt, so wird der Lehrer um so eher zu dem Akkordwesen übergehen, und erst den grossen Dreiklang, dann den Dominantakkkord, endlich den grossen und kleinen Nonenakkord (später erst kleine Dreiklänge im Gegensatze zu grossen u. s. w.) auf dem Klavier nach dem Gehör suchen, dann singen lassen. Denn da jene Akkorde die nächsten von der Natur gegebnen Inbegriffe sind, so verhilft einer ihrer Töne dem unbewussten Tongefühl des Schülers zum andern, und es werden die wichtigsten Intervalle, Oktave, Quinte, Quarte, grosse und kleine Terz, kleine Septime, ganzer und halber Ton auf das Naturgemässeste gewonnen. — Hat ein Schüler seine Theilnahme

*) Es ist freilich dazu so viel Geschick von Seiten des Lehrers erfoderlich, dass er auf der Stelle nach dem jedesmaligen Bedürfnisse des Schülers Sätze komponiren oder variiren könne.

besonders auf glänzendes und fertiges Spiel, auf sogenanntes Passagenwesen gerichtet: so wird der Lehrer hierauf eingehen (denn der Neigung schroff entgegentreten, kann den Schüler eher abschrecken, als gewinnen), nach und nach aber auf mannigfaltige Nüancirung derselben oder ähnlicher Passagen durch Stossen und Binden, Wechsel der Stärkegrade u. s. w. dringen, und dem Schüler begreiflich und annehmlich machen, wie ein und derselbe Gang durch verschiednen Vortrag neuer, anziehender, bald netter und zarter, bald stärker u. s. w. dargestellt werden kann; von hier aus ist es leicht, den tiefern Sinn für Melodie zu wecken und eine edlere Richtung zu nehmen. — Waltet die Verstandesseite vor, so benutze man sie, um die dem Verstande zunächst angehörende Rhythmik, namentlich die Accentuation, begreifen und mit Antheil auffassen zu lassen; dann vertiefe man sich einmal (wie wir S. 119 gethan) in die unberechenbaren Abstufungen der Accente, und erwecke damit die Ueberzeugung, dass die musikalische Thätigkeit nicht ausschliessliches Geschäft des Verstandes sein kann, sondern man sich vielfältig dem unmittelbaren Empfinden anvertrauen muss. Von hier aus gelingt es leicht, dem Gefühl Unbefangenheit und das ihm gebührende Recht der Mitthätigkeit und Theilnahme zu erwirken. — Hat umgekehrt der Schüler Neigung, sich dem unbewussten Gefühl, vielleicht schwärmerisch, hinzugeben: so achte und erhalte man doch ja das edle Seelenvermögen, das dieser Einseitigkeit zum Grunde liegt. Man gehe nur auf innige und mit Vorliebe empfundene Sätze näher ein und deute (ohne in lästig weite Auseinandersetzungen zu gerathen) auf den Hauptzug hin, an den sich unser Empfinden schliesst, erläutere gelegentlich einen solchen Moment durch Vergleich mit ähnlichen oder entgegengesetzten, oder durch Aenderungen, die ihm seine Kraft oder Zartheit rauben würden. Ist, wie bei Gefühlsmenschen fast immer, die Theilnahme eines solchen Schülers vornehmlich oder ausschliesslich der Melodie zugewendet: so führe man ihn allmählig auf Sätze, wo neben einer ansprechenden Hauptmelodie eine karaktervolle, einen Gegensatz bildende Stimme auftritt, oder zwei und mehr gefühlvolle, gehaltreiche Melodien mit einander gehen. Indem er von selbst oder durch den Lehrer veranlasst wird, in jeder der bedeutenden Stimmen das, was ihn bisher ausschliesslich angezogen hat, wahrzunehmen, ist er auf dem Wege, sich über das dunkle einseitig beschäftigte Gefühl zu einem höhern Bewusstsein, zu einer umfassendern und fruchtbaren geistigen Theilnahme zu erheben.

Es wäre unthunlich, alle Rathschläge und Vortheile, die ein Eingehen des Lehrers auf den Schüler an die Hand bietet, hier

aufsammeln zu wollen; genug, wenn man an wenigen Beispielen deutlich gemacht hat, worauf es ankommt.

Dass nun solcher Lehrer, wie wir sie wünschen, gar wenige unter so vielen Lehrenden zu finden sind, ist wahr. Allein hierin kann man nicht eine Widerlegung unserer Foderung, sondern nur eines der Zeichen für die Unzulänglichkeit unserer Leistungen im Vergleich zu den Foderungen unsers Bewusstseins, — und einen Antrieb sehen, das für recht und gut Erkannte nach Kräften zu erstreben. Auch das ist nicht zu leugnen, dass häufig selbst im Allgemeinen einsichtsvolle Personen statt der erreichbaren guten Lehrer aus Unbedacht, Unkenntniss oder Nebenrücksichten ungeeignetere wählen. Allein hier trifft der erste Vorwurf die Musiker und Musiklehrer selbst, von denen bisher viel zu wenig geschehen ist, das grössere Publikum auf richtigere Begriffe von der Kunst und ihrer Erlernung zu leiten; — eine Ueberzeugung, die grossen Antheil an der Abfassung dieser Blätter gehabt hat.

Nur einen Fehlgriff der Unterrichtsuchenden müssen wir noch ausdrücklich warnend bezeichnen. Er entsteht aus dem Wahne, dass für den Anfang ein geringer Lehrer „gut genug" sei; der Antrieb ist oft in dem Wunsche zu suchen, eine Zeit lang das höhere Honorar für einen guten Lehrer zu sparen. Man muss diesen Wahn in der That verderblich nennen. Der ungeschickte Lehrer legt einen schlechten Grund; er versäumt die Grundsätze und Grundübungen, auf denen aller fernere Unterricht weiter bauen muss; er vernachlässigt die Erweckung und Ausbildung der Naturanlagen, giebt der ganzen künstlerischen Thätigkeit eine falsche Richtung, missbraucht und tödtet ab die Lust und Arbeitsamkeit des Schülers. Der nachfolgende bessere Lehrer findet nun einen vom Hin- und Hergehen, von unbelohnten Arbeiten halb ermüdeten Schüler, er stösst überall auf halbe oder falsche Vorbildung, und es wird ihm oft schwer genug, den Schüler zu neuer Achtsamkeit und Arbeitsamkeit für einen Gegenstand zu gewinnen, den derselbe schon errungen zu haben meinte. Welcher Lehrer hat in solchen Fällen (und sie sind nicht selten) nicht schon gewünscht, dass lieber noch gar nichts geschehen sei und man auf frischem Boden von Grund aus tüchtig bauen könne! und wie mancher begabte Schüler tritt von der Kunstübung zurück, wenn er endlich sich überzeugen muss, dass er jahrelang gearbeitet hat, um wieder von Neuem anzufangen!

Zum Schluss ist es endlich die Lehrmethode selbst, die unsre Betrachtung fodert. Hier dürfen wir uns nach allem Vorausgeschickten auf einen einzigen Grundsatz beschränken, der uns

wichtig und durchgreifend scheint, der sich dem nachdenkenden Lehrer nach allen Seiten hin reich entfalten wird, so einfach er sich auch aussprechen lässt.

Der Lehrer soll stets im Sinne behalten, dass er eine Kunst lehrt, — dass er folglich den Schüler und den Gegenstand seiner Lehre im Sinn eines Künstlers und der Kunst zu behandeln, sich selber als einen Kunstgenossen zu erweisen hat.

Er wird also stets und durchaus den Schüler mit derjenigen Achtung und Liebe behandeln, die dem künftigen Kunstgenossen, die jedem mit höhern, geistigen Dingen sich Beschäftigenden gebührt.

Er wird die Anlagen und die Lust des Schülers zur Kunst hegen und auferziehen. Künstlerische Thätigkeit muss frei und froh aus dem Herzen treten, wenn sie befruchtend in das Leben dringen soll; wir können uns selbst nicht zu ihr zwingen, geschweige Andre. Die Lust zur Sache ist also erste und unerlässliche Bedingung alles Gelingens in diesem Gebiete, und der Lehrer, der sie nicht zu erhalten und zu steigern weiss, verfehlt gewiss sein Ziel. Er soll aber nicht falsche Lust, — Eitelkeit, Begier nach Lohn und Vortheil, sondern die wahre Lust an der Kunst selbst erwecken, und zwar dadurch, dass er den Schüler immer empfänglicher und fähiger für ihre Freuden und ihre würdige Ausübung macht durch belebendes Wort, durch rechtzeitige Vorstellung der Kunstwerke und besonders durch künstlerisches Lehr- und Uebungsverfahren.

Dies letztere ist der erwägungswertheste Punkt.

Die Kunst ist nicht abstraktes Denken, nicht gedankenloses Empfinden, nicht bewusstloses Thun.

Auch die Lehre soll nicht ein abstraktes Regelgebäude sein. Jeder Lehrsatz, jede Regel muss vor den Augen des Schülers aus der Natur der Sache selbst hervorgehoben und gleich — sobald nur irgend möglich — zur That gefördert werden. Dass dies selbst in der Kompositionslehre durchführbar ist, glauben wir durch die That in unserer Kompositionslehre erwiesen zu haben; es scheint uns eine der unkünstlerischen Seiten früherer Lehrart, wenn man da dem Schüler erst alle möglichen Intervalle, dann alle möglichen Akkorde u. s. w. auf einen Haufen gleichsam hinwarf, dann ihm an kleinen unkünstlerischen Sätzen alle Formen des Kontrapunkts aufwies, ehe es dazu kam, nun endlich (zuvor aber schliessen die meisten Lehrbücher!) die Anwendung zu versuchen. Die Natur — und die Geschichte der Kunst weisen einen

andern Weg. Wo man der Vernunft freie Bahn gegeben, ist sie auf das Nothwendige und Nächstnöthige, in der Kunst durchaus auf die That, geradezu und ungesäumt losgegangen, hat die Ueberlegung an dem jedesmaligen Erfoderniss des Moments festgehalten, und so in jedem Augenblicke das Thun zum Bewusstsein erhoben, den Gedanken in lebendige That verkörpert. So auch ist die Entwickelung der Kunst — durchaus vernunftgemäss - thatsächlich — vor sich gegangen, wie ihre Geschichte, im rechten Sinn aufgefasst, erweiset.

Auch in der ausübenden Musik ist dieser Grundsatz durchaus anwendbar. Das Tonsystem, das Notensystem, die Rhythmik sind so vollkommen vernunftgemäss, dass jeder Schüler unter der leisen Leitung des Lehrers sie aus den ersten Andeutungen weiter entwickeln, gleichsam noch einmal für sich erfinden kann. Es scheint uns eine der Kruditäten der gewöhnlichen Lehrart zu sein, dem Anfänger das ganze Tonsystem, dann (oder gar vorher, wie die meisten Lehrbücher thun*)) das ganze Notensystem (wohl gar zwei und mehr Schlüssel auf einmal), dann die ganze Taktlehre zumal aufzubürden, während er augenblicklich nur den kleinsten Theil, z. B. zu den ersten Uebungen nur wenige Noten ohne Hülfslinien unter einem Schlüssel, braucht, und das Uebrige sich im Augenblick gesteigerten Bedürfnisses nacherfinden, oder neuzuthun lässt. Durch diesen Fehlgriff wird der Schüler von unmittelbar lebendiger und fördernder Anschauung zu unkünstlerischem Gedächtnisswerk abgeleitet und in eine widerkünstlerische Art der Geistesthätigkeit versetzt. Es versteht sich daher von selbst, dass die Ordnung dieses Hülfsbuches, das nur die Materialien des Unterrichts in Erinnerung bringen, erläutern, ergänzen soll, nicht die Ordnung oder der Plan eines wirklich praktischen Unterrichts sein kann.

Selbst bei den Uebungen, die zunächst nur Fertigkeit der Hand oder Stimme zum Zweck haben, soll nicht blos die Hand und der aufmerkende Verstand, sondern der Sinn und lustvolle Antheil des Schülers — soviel es nur irgend in jedem Moment angeht — beschäftigt, und das Erlernte sobald als möglich in künstlerischer Gestalt zur Anwendung gebracht werden. Man muss sich aus diesem Grunde ernstlich gegen ein neuerlich versuchtes Verfahren erklären, Anfänger im Klavierspiel an einer auf Papier gezeichneten Tastatur, also ohne Mitthätigkeit des Ohrs, zu üben; so bequem und

*) Sie geben also die Lehre von den Zeichen, ehe sie die Sache gelehrt haben, die jene Zeichen bedeuten; daher ist ihre Notenlehre gegenstandlos, und muss unvollständig bleiben, bis die Tonlehre nachgekommen ist.

wohlfeil es auch erscheinen mag, so einleuchtend ist doch, dass dabei der eigentlich künstlerische Antheil von Grund aus bei Seite geschoben wird.

Das ist die rechte Lehre, die vom Kleinsten auf bis zum Grössten das Wesen der Kunst festhält und hervorhebt, und den Schüler vom Kleinsten auf bis zum Gipfel der Kunst — soweit er emporklimmen kann und will — in durchaus künstlerischer Theilnahme und Thätigkeit erhält. Aber das vermag nur ein Lehrer, der selbst Künstler, vom Geiste der Kunst erfüllt ist.

Ende.

Sachregister.

Abschnitt. Seite 171.
Accelerando. 69.
Accent. 118. 273.
Achtel. 74.
Achtfusston. 128.
Adagio (*Adagiosissimo*). 87.
Aeolische Tonart. 68.
Affettuoso. 263.
Agitato. 88. 263.
Akkolade, s. Klammer.
Akkord. 185. 279.
Akkordlage. 194. 197.
Akustik. 11.
Aliquottheile. 138.
Allabreve. 98.
Alla sista (*alla 6ta*). 26.
Alla terza (*alla 3za*). 26.
Allegretto. 88.
Allegro (*allegrissimo*). 88.
All' ottava (*all' 8va*). 26.
Alt. 131. 185.
Altposaune. 147.
Amabile. 263.
Andante (*Andte*). 87.
Andantino. 88.
Anführungszeichen. 29.
Anhang. 172. 283.
Animato. 88. 263.
Antizipation, s. Vorausnahme.
Antwort. 236.
Arco (*col arco, c. a.*). 138.
Arie. 251.
Ariette. 252.
Arioso. 251.
Arpeggio (*arpeggiatura, arpeggiato, arp.*). 110.
Arrangement. 127.
Artikulation. 133.
Assai. 85. 87. 89.
Attacca (*s'attacca*). 99.
Auflösung. 199.
Auftakt. 113.
Ausweichung. 204.

Ballet. 7. 254.
Banda. 152.
Baryton. 131.
Barytonschlüssel. 20.
Bass. 14. 131. 185.
Bassethorn. 142.
Basshorn. 144.
Basso continuo, s. *Continuo.*
Basso ostinato. 235.
Bassposaune. 147.
Bassschlüssel (Basszeichen). 18.
Basstuba. 144.
Be (♭). 31.
Becken. 152.
Begleitung. 227. 292.
Beisser, s. Mordent.
Beiton. 150.
Be mol. 31.
Ben (*bene*). 86.
Bewegung. 209. 272.
Bezifferung. 217.
Bindezeichen. 76.
Bindung. 76.
Bis. 27.
Blasinstrument. 125.
Blechinstrument. 126. 145.
B-quadrat, s. Widerrufungszeichen.
Bratsche. 139.
Bravourpassage. 169.
Brechung. 110. 209.
Brevis. 76.
Brillante. 263.
Brioso (*con Brio*). 88. 263.
Bruststimme. 130.

Calando. 89. 263.
Cantabile. 263.
Cantus firmus. 232.
a Capella. 127.
Chor. 252.
Choral. 254.
Chorgesang. 251.
Chromatische Tonleiter. 32. 165. 277.
Chromatische Zeichen. 116. Siehe auch Erhöhung, Erniedrigung, u. s. w.
Chronometer. 91. 94. 272.
Clarinetto, s. Klarinette.
Clarino, s. Trompete.
Col basso, Vno u. s. w. 26.
Colla parte (*c. p.*). 85.
Come sopra, s. *Sopra.*
Comes, s. Gefährte.
Commodo (*commodamente*). 88. 263.
Contano. 154.

Continuo. 238.
Contrabasso, s. Kontrabass.
Coperti. 152.
Corno, s. Horn.
Corno basso, s. Basshorn.
Corno di Bassetto, s. Bassethorn.
Corno inglese. 143.
Crescendo. 121.
C-Schlüssel. 17.

Da capo (*d. c.*, *da capo al fine*). 28.
Dàl segno, s. *Segno*.
Decima quarta, s. Quartdezime.
Decima tertia, s. Terzdezime.
Decrescendo. 121.
Delicatamente. 263.
Dezime (*decima*). 37.
Dezimole. 81.
Diatonisch. 46. 165. 277.
Dièse. 30.
Diminuendo. 121.
Direktor. 293.
Diskant. 14. 131. 185.
Diskantschlüssel (Diskantzeichen). 18.
Dissonanz. 42.
Divise. 140.
Dolce (*dolcissimo*, *con dolcezza*). 263.
Doloroso. 263.
Dominante. 63.
Dominantakkord. 189.
Doppel-B. 34. 55.
Doppel-Erhöhung. 33.
Doppel-Erniedrigung. 33.
Doppelfuge. 238.
Doppelkreuz. 33. 53.
Doppelpunkt. 77.
Doppelschlag. 181.
Doppeltriller. 184.
Doppeltriole. 79.
Doppelvorschlag. 181.
Doppel-Widerrufungszeichen. 34.
Dorische Tonart. 68.
Dramatische Musik. 7. 256.
Dreifache Fuge, s. Tripelfuge.
Dreiklang. 186. 188.
Dreistimmig. 5.
Dreitheilung. 77.
a Due. 140.
Due. 140. 248.
Duodezime (*duodecima*). 37.
con Duolo. 263.
Duplex longa, s. *maxima*.
Durchführung. 237.
Durchgang. 212.
Durgeschlecht. 47. 281.
Durtonart. 49. 52. 58.
Dux, s. Führer.

Einfusston. 128.
Einschiebsel. 172.
Einschnitt. 177.
Einstimmig. 5. 283.
Elastisch. 11.
Energico. 263.
Enharmonische Intervalle. 45.
Enharmonische Töne. 32. 35.
Enharmonische Tonarten. 56.
Erhöhung. 30.
Erhöhungszeichen, s. Kreuz.
Erniedrigung. 31.
Erniedrigungszeichen, s. Be.
Espressivo (*con espressione*, *espr.*, *e. espr.*). 263.
Euphon. 162.

Fagott. 143.
Fahne. 74.
Falsch. 11.
Falsett. 130.
Fantasie. 250.
Fastoso. 263.
Fermate, s. Halt.
Fiero (*con fierezza*). 263.
Figuralstimme. 232.
Figurirung. 209. 232. 284.
Fine (*fin.*). 28.
Finale. 253.
Fistel, s. Falsett.
Flageolett. 138.
Flauto piccolo, s. Pikkolflöte.
Flöte (*Flauto*). 141.
Flötenwerk. 150.
Form. 6.
Formlehre. 7.
Forte (*f.*). 121.
Französischer Violinschlüssel. 17.
F-Schlüssel. 18.
Führer. 236.
Fünfliniensystem. 16.
Fünftonsystem. 14.
Fugato. 239.
Fuge. 235. 284.
Fuge zum Choral. 239.
Fughette. 238.
Fugirter Choral. 239.
Fuoco (*fuocoso*, *con fuoco*). 88. 263.
Furioso. 263.
Fusston. 128.

Gang. 169. 283.
Ganze (ganze Note, g. Ton). 73.
Ganzton. 38.
Gedackt. 150.
Geführte. 236.
Gegenharmonie. 235.
Gegensatz. 171. 235.
Geige, s. Violin.
Geltung. 4. 74.
Geltungsstriche (Geltungsrippen). 75.
Geltungszeichen. 85.
Generalbass, Generalbass spielen. 217.
Generalpause. 86.

Genie. 268.
Geräusch. 11.
Gesangmusik. 6. 125.
Gesangtext, s. Text.
G-Schlüssel. 17.
Gewesener Haupttheil. 96.
Giocoso. 263.
Giusto, s. *Tempo giusto*.
Grave. 87. 263.
Grazioso (*con grazia*). 263.
Grundakkord. 197.
Grundform. 169.
Grundlagen d. Melodie. 165.
Grundton. 186.
Guitarre. 137.

Hakenharfe. 136.
Halbe (halbe Note, h. Ton). 73.
Halbschluss. 201.
Halbsopran, s. Mezzo-Sopran.
Halbton. 38. 39.
Hals. 74.
Halt. 86.
Halteton, s. liegenbleibender Ton.
Harfe. 136.
Harmonie. 5. 185.
Harmoniemusik. 127.
Harmonik. 7.
Harmonika. 162.
Hauptnonenakkord. 191.
Hauptsatz. 243. 284.
Hauptseptimenakkord, s. Dominantakkord.
Hauptstimme. 227.
Haupttheil. 96.
Hes. 32.
Höhe. 2. 3. 11.
Homophon. 227.
Homophonie. 229. 283.
Horn. 145.
Hülfston. 213.
Hundertachtundzwanzigstel. 74.
Hymne. 254.
Hypo-Tonarten. 69.

Impetuoso. 263.
Innocente. 263.
Instrument. 125.
Instrumentalmusik. 6.
Intervall. 38. 277.
Intervallklassen oder Arten. 38.
Ionische Tonart. 68.
l'istesso tempo. 103.

Kammermusik. 256.
Kanon. 239.
Kantate. 252. 253. 254.
Kantilene. 165.
Kavatine. 152.
Kirchenmusik. 7. 256.
Kirchenschluss. 69.
Kirchenton. 68. 281.
Klammer. 108.
Klang. 2. 3. 129.
Klappentrompete. 147.
Klarinette. 141.
Klausel. 174.
Klavicylinder. 162.
Klavier. 135.
Klavierauszug. 301.
Kompositionslehre. 7.
Konsonanz. 42.
Kontrabass. 139.
Kontrafagott. 144.
Kontrapunkt. 7. 230.
Kontrasubjekt. 238.
Kontraton. 13.
Konzert. 250.
Konzertino. 250.
Kopfstimme. 130.
Koppeln. 148.
Kreuz. 30.
Kunstform, s. Form.

Labialstimme, s. Flötenwerk.
Lage, s. Akkordlage.
Lamentoso. 263.
Languente. 263.
Larghetto. 88.
Largo (*larghissimo*). 87.
Laufer. 169.
Laut. 6.
Legato (*legatissimo*). 85. 273.
Leggiero (*con leggierezza*). 263.
Leitton. 209.
Lento. 87.
ad Libitum (*ad lib.*). 85.
Liederspiel. 255.
Liedform. 243. 284.
Liegenbleibender Ton. 211.
Linie. 15.
Liniensystem. 15.
Liturgie. 254.
Loco (*l.*). 24.
Longa. 76.
Lugubre. 264.
Lusignando. 264.
Lydische Tonart. 68.

Maestoso. 264.
Maggiore. 243.
Mancando. 264.
Ma non troppo. 88.
Manual. 148.
Manualmente. 151.
Marcato. 264.
alla Marzia. 264.
Marziale. 264.
Maxima. 76.
Mediante. 63.
Melodrama. 255.
Mehrstimmig. 5.

Melodie. 5. 165.
Melodik. 7.
Melodische Manieren. 180.
Meno. 88.
Mensuralmusik. 75.
Menuett. 248.
Messe. 254.
Messung, s. Tonmaass.
Mesto. 264.
Metronom, s. Chronometer.
Mezzo. 121.
Mezzo-Sopran. 131.
Mezzosopran-Schlüssel. 20.
Minima. 76.
Minore. 243.
Mittelstimme. 185.
Mixolydische Tonart. 68.
Mixtur. 149.
Moderato. 88.
Modulation. 204.
Molligeschlecht. 47. 281.
Molltonart. 49. 57. 60.
Mordent. 184.
Morendo. 121. 264.
Motiv. 167.
Moto (*con moto*). 88. 264.
Musiklehre. 1.
Musikorgan. 6. 125.
Musikstück. 5.
Musikwissenschaft. 8.

Nachsatz. 172.
Nachschlag. 183.
Nachspiel. 234.
Nebenlinie. 16.
Nebensatz. 245. 284.
Nebenstimme. 227.
Nebentheil. 96.
Neumen. 21.
Niederschlag. 114.
Nobile (*con nobilità*). 264.
None (*nona*). 37.
Nonenakkord. 186.
Nonett. 248.
Note. 15.
Notenkopf. 74.
Notenleiter. 22.
Notenlernen. 21.
Notenschrift. 15. 101.
Notensystem. 15. 21.
Notentafel. 21.
Notirung für Gesang. 134.
Novemole. 80.

Oberdominante. 63.
Obermediante. 63.
Oberstimme. 185.
Obertaste. 3. 12.
Oboe. 143.
Oktave (*octava, ottava*). 13. 24. 37.
Oktavenfolge. 198. 298.
Oper. 255.
Operette. 256.
Ophikleide. 144.
Oratorium. 254.
Orchester. 127.
Organik. 123.
Organum. 151.
Orgel. 126. 148.
Orgelpunkt. 212.
Ottett. 248.
Ouverture. 249.

Paralleltonart. 60. 65.
Partitur. 127. 153. 296.
Passage. 169.
Pastorale. 264.
Patetico. 264.
Pauke. 152.
Pause. 82.
Pedal. 148.
Pedalharfe. 137.
Perdendosi. 121.
Periode. 169. 171. 283.
Pfeifen. 125.
Phrygische Tonart. 68.
a Piacere. 85.
Piano (*pianissimo, p. pp.*). 120.
Pianoforte. 135.
a Pieno, s. volles Werk.
Pikkolflöte. 141.
Più. 88.
Pizzicato. 138.
Poco a poco. 89.
Polyphonie. 229. 283.
Pomposo. 264.
Posaune. 147.
Positiv. 148.
Präludium. 202.
Pralltriller. 184.
Presto (*prestissimo*). 88.
Prime (*prima*). 37.
Primo. 90.
Prinzipal. 150.
Prinzipal-Instrument. 250.
Punkt. 76.

Quartdezime (*decima quarta*). 37.
Quarte (*quarta*). 37.
Quartsextakkord. 195.
Quater. 27.
Quatuor. 140. 248.
Querstand. 214.
Quinte (*quinta*). 37.
Quintenfolge. 198. 298.
Quintenzirkel. 54.
Quintett (Quintuor). 248.
Quintole. 80.
Quintsextakkord. 195.

con Rabbia. 263.
Rallentando (*rallent.*). 89.

Räthselkanon. 241.
Realstimme. 229.
Recitativ. 251.
Register. 148.
Registrirkunst. 151.
Reibungsinstrument. 126. 162.
Religioso. 264.
Reproduktivität. 287.
Retardation, s. Vorhalt.
Rhythmik. 7. 71. 173.
Rhythmus. 4. 272.
Rilasciando. 89.
Rinforzato (*rfz.*). 120.
Risoluto. 264.
Ritardando (*ritard.*). 89.
Ritenuto (*rit.*). 89.
Rohrinstrument. 126. 141.
Rondoform. 244. 284.
Rostral. 15.
Ruhezeichen. 86.

Saiteninstrument. 125. 135.
Satz. 169. 170. 248. 283.
Scene. 252.
Schall. 2.
Schauspiel mit Chören. 255. 256.
Scheinkanon. 242.
Scherzando. 264.
Scherzo. 249.
Schlaginstrument. 126.
Schlüssel. 17.
Schlüsselwechsel. 20.
Schluss. 200.
Schlusszeichen. 99.
Schwingung. 11.
Sechszehnfüssig. 128.
Sechszehntel. 74.
Segno (*dal segno, d. s.*). 28.
Segue. 101.
Sekundakkord. 195.
Sekunde (*secunda*). 37.
Semibrevis. 76.
Semplice. 264.
con Sentimento. 264.
Senza tempo (*senza ritmo*). 85.
Septime (*septima*). 37.
Septimenakkord. 186.
Septimole. 80.
Septuor (Septett). 248.
Serpent. 144.
Sextakkord. 195.
Sexte (*sexta*). 37.
Sextett. 248.
Sextole. 79. 80. 112.
Sforzato (*sf.*, *sfz.*). 120.
Siebentonsystem. 14.
Simile (*sim.*). 102.
Smanioso (*con smania*). 264.
Smorzando (*smorz.*). 121. 264.
Soave. 264.
Solfeggio. 253.
Sologesang. 251.
Sonate. 248. 285.
Sonatenform. 245. 284.
Sonatine. 249.
Sopra (*come sopra*). 29.
Sopran. 131.
Sordino. 138.
Sostenuto. 88.
Sprache. 133.
Staccato (*staccatissimo*). 84. 273.
Stimme. 5. 103.
Stimmregister. 130.
Schwingung. 11.
Stopfen. 145.
Strascinato. 264.
Streichinstrument. 126. 138.
Streichorchester. 127.
Stretto (*la' stretta*). 89.
Stringendo. 89.
Stufe. 15.
Styl. 257. 346.
Subito. 99.
Symphonie. 249. 285.
Synkope. 111.
Subjekt. 238.
Subsemitonium modi. 207.

Tabulatur. 29.
Takt. 98.
Taktart. 97. 98.
Takteintheilung. 103. 106. 329.
Taktglied. 99. 106.
Taktordnung. 94.
Taktpause. 100.
Taktschlagen (Taktiren). 293.
Taktsinn. 319.
Taktstrich. 98.
Takttheil. 97. 105.
Taktvorzeichnung. 97.
Taktwechsel. 103.
Tamtam. 152.
Tasto solo (*t. s.*). 218.
Temperatur. 71.
Tempo. 87.
a Tempo (*al rigore del tempo*). 85.
Tempo giusto. 90.
Tempo rubato. 85.
Tenero (*con tenerezza*). 264.
Tenor. 131. 185.
Tenorposaune. 147.
Tenorschlüssel. 18.
Tenuto (*ten.*). 85.
Ter. 27.
Terz (*tertia*). 37.
Terzdecime (*decima tertia*). 37.
Terzdezimenakkord. 187.
Terzett. 252.
Terzflöte. 141.
Terzquartakkord. 195.
Text. 6.
Thema. 235. 244.

Tiefe. 2. 3.
Timpani, s. Pauke.
Ton. 2. 3. 11.
Tonart. 49. 61.
Tonfolge. 5. 276.
Tongeschlecht. 46. 281.
Tonika. 63.
Tonischer Dreiklang. 189.
Tonlehre. 7. 9.
Tonleiter. 14.
Tonmaass. 38.
Tonreihe. 5.
Tonsinn. 320.
Tonstück. 5.
Tonstufe. 12. 35.
Tonsystem. 11. 36.
Tonverhältniss, s. Intervall.
Transposition (Transponirung). 262. 282.
a Tre. 140.
Tremando (*tremolo*). 101.
Triangel. 152.
Triller. 183.
Trillerkette. 184.
Trio. 140. 243. 248. 284.
Triole. 77. 84.
Triolenachtel. 78.
Triolenhalbe. 78.
Triolenviertel. 78.
Tripelfuge. 238.
Tromba, s. Trompete.
Trombone, s. Posaune.
Trommel. 152.
Trompete. 146.
Trugschluss. 202.

Uebergang. 177. 204.
Uebermässig. 41.
Umkehrung. 195. 230.
Undezime (*undecima*). 37.
Undezimenakkord. 186.
all' Unisono. 218.
Unrein. 11.
Unterdominante. 63.
Untermediante. 63.
Unter-Sekunde, Terz u. s. w. 38.
Unterstimme. 185.
Untertaste. 3. 12.
Urakkord. 279.

Variation. 244.
Vaudeville, s. Liederspiel.
Vergrösserung. 237.
Verkehrung. 231. 237.
Verkleinerung. 237.
Vermindert. 41.
Versetzungszeichen. 35.
Verstimmt. 11.
Verwandtschaft der Tonarten. 64.
Verzierung. 184.
Vierfüssig. 128.
Vierstimmig. 5.
Viertel. 74.
Vierundsechszigstel. 74.
Vigoroso. 264.
Viola, s. Bratsche.
Violin. 139.
Violinschlüssel. 17.
Violoncello. 139.
Vivace (*vivacissimo*, *con vivacità*). 88. 264.
Vivo. 89.
Vokalmusik. 6. 127. 130.
Volksgesang. 256.
Volta (*Ima*, *IIda*). 28.
Volti (*subito*). 99.
Vorausnahme. 211.
Vordersatz. 172.
Vorhalt. 210.
Vorschlag. 180.
Vorspiel. 202. 234.
Vortrag. 261.
Vorzeichnung. 58. 61.
Vox humana. 150.

Wechselnote. 213.
volles Werk. 151.
Widerrufungszeichen. 33.
Wiederholungszeichen. 27.

Zerstreute (weite) Harmonie. 197.
Ziffersystem. 20.
Zirkelkanon. 242.
Zungenpfeife. 150.
Zweifusston. 128.
Zweiklang. 186.
Zweistimmig. 5.
Zweitheilung. 73.
Zweiunddreissigfüssig. 128.
Zweiunddreissigstel. 74.
Zwischenraum. 15.
Zwischensatz. 177. 236.
Zwischenspiel. 234.

Berichtigungen.

Seite 32, vor Zeile 4 von unten fehlt der Satz: Dagegen heisst die (Seite 14 aufgewiesene) Folge aller Stufen, in der jede Stufe nur einmal auftritt, die

diatonische Tonleiter.

Seite 87 wäre zu erwähnen gewesen, dass der Halt in der Kunstsprache auch Fermate heisst, dieser letztere Name aber besonders auch diejenigen willkürlichen Tonfolgen oder Melismen bezeichnet, mit denen Sänger oder Solospieler den auszuhaltenden Ton bisweilen verzieren.

Seite 143. Durch eine in neuerer Zeit allgemein gewordene Klappe ist die Oboe (wie man jetzt annehmen kann, durchgängig) auch des kleinen A mächtig, ihre untere Tongränze also hiernach zu berichtigen.

In demselben Verlage sind neuerlich folgende interessante Werke erschienen:

Die Lehre
von der
musikalischen Komposition,
praktisch-theoretisch,
zum Selbstunterricht oder als Leitfaden bei Privatunterweisung und öffentlichen Vorträgen.
Von
Dr. *A. B. Marx.*
(Dem Verfasser der allgemeinen Musiklehre.)
Zwei Bände in gr. 8. mit vielen Notenbeispielen.
Preis: 6 Thlr. oder 10 Fl. 48 Kr. rhein.

Geschichte
der europäisch-abendländischen
oder
unsrer heutigen Musik
von dem ersten Jahrhundert des Christenthums bis auf unsere Zeit.
Von
R. G. Kiesewetter.
In 4. Preis 2 Thlr. oder 3 Fl. 36 Kr. rhein.

Ueber die Musik
der
neueren Griechen,
nebst freien Gedanken über altegyptische und altgriechische Musik
von
R. G. Kiesewetter.
Mit VIII Tafeln.
Prachtausgabe. Preis 3 Thlr. oder 5 Fl. 24 Kr. rhein.

Ueber das Leben und die Werke
des
G. Pierluigi da Palestrina.
Nach den *Memorie Storico-critiche des Abbate Giuseppe Baini*
von
Franz Sales Kandler.
Nachgelassenes Werk, herausgegeben von R. G. Kiesewetter.
In 8. Preis 1 Thlr. 18 gGr. oder 2 Fl. 12 Kr. rhein.

2

Die

Organisation des Musikwesens

im preussischen Staate.

Eine Denkschrift

von

ADOLF BERNHARD MARX.

Baumgart.

BERLIN 1848.

Verlag von **Ed. Bote** und **G. Bock.**

(G. Bock)

Königl. Hof-Musikalien-Händler.

Berlin, Jägerstrasse No. 42. **Breslau**, Schweidnitzerstrasse No. 8.

Uebersicht.

I. Die Eröffnung der Regierung . . . . . Seite 5
II. Nothwendigkeit der Musikorganisation . . . . . » 10
III. Die leitenden Organe . . . . . » 18
IV. Die ausführenden Organe . . . . . » 22
V. Organisation des Konservatoriums . . . . . » 26
VI. Die Universitäten . . . . . » 34
VII. Die Seminare und der Schulgesang . . . . . » 35
VIII. Privatunterricht und Privatinstitute . . . . . » 36
IX. Kirchenmusik und Volksmusik . . . . . » 39

I.

Die Eröffnung der Regierung.

Die durch Rescript des Königl. Kultus-Ministerii *) vom 14. Juli in Aussicht gestellte „neue Organisation für

---

*) Das Rescript lautet wörtlich folgendermaassen:
Die Begründung einer neuen Organisation für die Verwaltung und den Betrieb der Kunst-Angelegenheiten, und zwar mit Berücksichtigung sämmtlicher Gebiete der Kunst, ist von dem Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten bereits seit einigen Jahren als nothwendig erkannt und das zunächst Erforderliche zur Vorbereitung derselben eingeleitet worden. Das Ministerium hat sich über die vorhandenen Bedürfnisse und deren zweckmässigste Lösung, auch mit Berücksichtigung der betreffenden Verhältnisse des Auslandes und der dabei gemachten Erfahrungen, nach Möglichkeit zu vergewissern gesucht. Es handelt sich hierbei vornämlich um die zweckmässigste Einrichtung der Schulen für die verschiedenen Zweige der Kunst (der bildenden Künste sowohl und des mit ihnen in Verbindung stehenden Kunst-Handwerkes, als der musikalischen und dramatischen Kunst); um die Art und Weise der Förderung des vorzüglichst ausgezeichneten Talentes; um die Ausführung künstlerischer Arbeiten im allgemeinen, volksthümlichen Interesse und die verschiedene Weise, in welcher dieselbe, je nach den verschiedenen Kunstfächern, am angemessensten zu vermitteln ist; um die Sammlung und Erhaltung oder Vergegenwärtigung der Werke und Denkmäler älterer Kunst und um die Organisirung derjenigen technischen Commissionen, welche die ausführende Kunst und die Werke derselben im Bereiche des Staats, namentlich der verwaltenden Behörde gegenüber, zu vertreten haben. Gegenwärtig liegt diese Sache der hiesigen artistischen Behörde, so weit sie die bisherige Aufgabe der letzteren berührt, vor, und werden deren Vorschläge demnächst erwartet. Inzwischen jedoch sind dem Ministerium bereits von Seiten verschiedener Künstler-Vereine Mittheilungen in ähnlichem Sinne, zum Theil mit schätzbaren Bemerkungen, zugegangen. Es kann dem Ministerium überhaupt nur erwünscht sein, wenn diese Angelegenheiten zugleich möglichst vielseitig beleuchtet und demselben, sei es durch berufene Einzelne, sei

die Verwaltung und den Betrieb der Kunstangelegenheiten, und zwar mit Berücksichtigung sämmtlicher Gebiete der Kunst" ist für Jeden, der die Bedeutung der Kunst für Volk und Staat erkannt hat, von höchster Wichtigkeit. Vor allem gebührt daher dem Ministerialverweser, Herrn von Ladenberg, dafür Dank, dass er alle Theilnehmenden öffentlich zu gutachtlicher Aeusserung über jene Angelegenheit auffodert; ein Dank, der sich zunächst durch die ausgebreitetste, umfassendste und durchdachteste Befolgung des Aufrufs zu erkennen geben möge. Nur so wird der Regierung die Gesammteinsicht der Nation im Kunstfache zugänglich und förderlich. Nur so wird der künftigen Beschlussnahme gerechtes Urtheil vor dem Richterstuhle der Nation und der Oeffentlichkeit gesichert, sobald sich zeigt, dass sie den gefoderten und dargebotenen Rath, soweit er es verdiente, benutzt und keine irgend hörenswerthe Aeusserung ungeprüft gelassen hat. Oeffentlichkeit und Gemeinsamkeit, diese Grundbedingungen freien Staatslebens, bieten sich auch hier als Einigungspunkt für den Vortheil der Sache und den Vortheil der Regierung; ein Gedanke, den der zeitverständige Schritt des Herrn von Ladenberg neu anregt.

Eben so freudig ist der Vorsatz der Regierung anzuerkennen, ihr Organisationswerk über sämmtliche Gebiete der Kunst zu erstrecken. Alle Künste haben gegründeten Anspruch auf die Theilnahme des Staats. Dabei aber muss dringend gewünscht werden: dass bei der Organisation und künftigen Verwaltung des Kunst-

---

es durch die Organe grösserer, bereits bestehender oder zu diesem Zwecke baldigst zu bildender Vereine von Künstlern und Kunstfreunden, anderweite Vorschläge über die zu gründende neue Organisation gemacht werden. Indem ich daher alle dabei Betheiligte hierdurch ersuche, in der angedeuteten Weise ihre Ansichten und Vorschläge mir zugehen zu lassen, bemerke ich ausdrücklich, dass es überall nicht auf die bildende Kunst allein, sondern eben so auch auf Musik und Poesie in ihrer praktischen Bethätigung ankommt. Im Interesse der Sache, die nunmehr den möglichst baldigen Abschluss dieser Vorarbeiten nöthig macht, kann ich nur den Wunsch hinzufügen, dass diejenigen, welche derartige Mittheilungen zu machen geneigt sind, mit deren Einsendung nicht säumen mögen.

Berlin, 14. Juli 1848.

Der Minister der geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten.

Im Allerhöchsten Auftrage,
Ladenberg.

wesens nicht ein Zusammenwerfen solcher Künste statthabe, die in Lehre und Betrieb wesentlich von einander verschieden sind. Namentlich spreche ich vom Standpunkte des Musikers als erstes und hochwichtiges Anliegen aus:

dass dem Musikwesen in Organisation, Verwaltung und Lehre durchaus selbständige abgesonderte Stellung gegeben werde.

Bildende Künste namentlich und Musik sind nur in der allgemeinen Idee der Kunst mit einander eins, trennen sich aber durchaus nach Inhalt, Lehrprinzip und Schicksal; — ganz besonders im Lehrprinzip, da für einen grossen Theil der Bildkünstler, für Kopisten, Kupferstecher, Lithographen, Zierkünstler, Tüncher u. s. w. eine vorzugsweis technische Unterweisung allenfalls genügen mag, während sie, auf Musiker selbst untergeordneter Wirkungskreise angewendet, den Verderb der Kunstbildung im Volke nach sich ziehn müsste. Dasselbe würde von einem Verein der Musik und Dichtkunst zu erweisen sein.

Dieser erste Wunsch hat einen zweiten zur nothwendigen Folge:

Dass schon bei der Organisation des Musikwesens und den Vorberathungen dazu die Akademie der Künste in ihrem jetzigen Bestand als Verein von Bildhauern, Malern, Architekten und Musikern keine Stimme über das Musikwesen erhalte, am Wenigsten über dasselbe in der Eigenschaft einer

artistischen Behörde

entscheiden oder bei der Berathung einen Vorzug von Amtswegen geniessen dürfe, — wie nach dem Ministerial-Rescripte vom 14. Juli mindestens nicht undenkbar bleibt.

Denn die Akademie besteht überwiegend aus Nicht-Musikern, denen daher, wie schätzenswerth auch ihre Stellung in ihren Fächern und ihr Karakter sonst sei, doch keine Kompetenz im Musikfache zusteht. Je mehr sie ihre eigne Kunst und ihren Beruf ehren, desto weniger werden sie sich im fremden Fach ein ihnen nicht gebührendes Urtheil und Gewicht beimessen wollen; und dazu würden sie — vielleicht ohne es gleich gewahr zu werden — hingeleitet, wenn man den Namen und die Autorität der Akademie auch für die musikbetreffenden Vorschläge foderte, die nur aus dem Gutachten der akademischen Musiker hervorgegangen sein können.

Hiermit verbindet sich der dritte Wunsch, den ich, auf das gemeinsame Interesse und gleiche Betheiligungsrecht

aller Musiker an der Organisation mich stützend, als förmlichen Antrag aufstellen darf:

dass auch der musikalischen Sektion der Akademie, etwa als einer musikalisch-artistischen Behörde, nicht irgend eine entscheidende oder amtlich vorwiegende Autorität bei der Organisation oder deren Vorberathung beigelegt werde.

Dieser Antrag gründet sich, ohne dass es nöthig wäre, hierbei auf eine Personalkritik einzugehn, auf Entstehn und Stellung der musikalischen Sektion. Sie ist ursprünglich hervorgegangen aus der Wahl der Architekten, Maler und Bildhauer ohne Mitwirkung eines einzigen Musikers, ohne Mitwirkung der Regierung, die damals in allen Beschlüssen absolut war und nur eben hier die Akademie gewähren lassen wollte. Die zuerst Gewählten, die Herrn Rungenhagen, Schneider und Bach, wurden allein im Senat aufgenommen, während die zunächst Gewählten (Spontini, Meierbeer, Mendelssohn und alle Uebrigen) blosse Mitgliedschaft erhielten und selbst nach Schneider's Tode der zweite Senatorsitz bis auf diese Stunde leer blieb. Die Senatoren aber hatten nicht blos die alleinige Initiative, sondern sie allein auch haben sich an der Akademie als Lehrer der Komposition bethätigt, so dass das Verhältniss der übrigen Musiker zur Akademie überwiegend und wesentlich nur als Ehrenstellung, nicht als Amt mit amtlich begründeter Autorität zu erachten ist. Eine eigentlich amtliche Stellung könnte nur den Herrn Rungenhagen und Bach, als Kompositionslehrern an der Akademie, beigemessen werden. Aber eben so gewiss haben die Herrn Bach und Grell als Lehrer am Orgelinstitut, die Kapellmeister Taubert und Nikolai am Theater, die Direktoren Mosewius und Löwe, ich als Professor und Kompositionslehrer an der Universität, und wer weiss wie viel Andre, amtliche Stellungen von gleichem oder gleichberechtigtem Gehalte. Für eine Bevorzugung der beiden Senatoren (oder auch der sämmtlichen Mitglieder der musikalischen Sektion) vor allen übrigen Musikern und Musikbeamten würde daher nichts sprechen, als die — erweislich vielfachst auf Personalgründen*)

---

*) So — um ein ganz unverfängliches Beispiel zu geben — äusserte der damalige Minister von Altenstein in einer Unterredung mit mir: dass nicht Spontini, sondern statt seiner der ihm in Leistung, Ruf und amtlicher Stellung untergeordnete Kapellmeister

und bequemen Verhältnissen beruhende Wahl der erstern durch die für Musik nicht kompetenten Akademiker, — und aller übrigen durch die weitern, keiner Kontrolle, keiner Motivirung, keiner Rechtfertigung oder Bestreitung unterliegenden Wahlen im Schoosse der Akademie. Wie oft solche Korporationswahlen Irrthümern oder auch absichtlichen Ungerechtigkeiten unterlegen haben, ist seit Piron's berühmter Grabschrift:

Ci gît Piron,
Qui ne fut rien,
Pas même Académicien!

zu oft in Scherz und Ernst ausgeführt worden (man könnte aus neuerer Zeit — wieder unverfänglich für die Akademie der Künste — darauf hinweisen, dass Hegel's Wahl in die Akademie der Wissenschaften nicht durchzusetzen war) als dass man darüber noch zu verhandeln hätte. Es genügt, zu bemerken: erstens, dass die akademischen Wahlen nur in einem engern durch ein Privilegium abgeschlossnen Kreise, nicht von der Gemeinschaft der Kunstgenossen, nicht öffentlich, nicht motivirt und gerechtfertigt stattgefunden, — und zweitens, dass auch der Staat für die Gerechtigkeit der Wahlen oder Nichtwahlen (also der akademischen Mitgliedschaft überhaupt) durchaus keine seinen sonstigen Grundsätzen entsprechende Gewähr (durch Prüfung, Mitwirkung u. s. w.) erhalten hat, als das nicht weiter zu motivirende ganz beliebige Zutrauen, das er eben jenen Wahlen schenken wollte. So lange die Stellung bei der Akademie nur Ehrenbezeigung oder Anlass zu einer nicht ausschliesslichen Wirksamkeit und zu Emolumenten war, konnte man sich diese Anomalie gefallen lassen, — und unter dem frühern absolutistischen Regimente musste man es wohl.

Keineswegs kann man aber jetzt anerkennen, dass eine den allgemeinen Staatsgrundsätzen so entschieden widersprechend aus Willkührwahlen zusammengeflossne Gemeinschaft als artistische Behörde dem Kunstwesen — und damit den übrigen Künstlern und Kunstbeamten vorgesetzt,

---

Schneider in den Senat, jener aber zur blossen Mitgliedschaft gekommen, sei mit seiner (des Ministers) Zustimmung und sogar auf seine Anregung geschehn, weil Spontini in der Stellung eines Senators seine Ueberlegenheit geltend gemacht und die andern Mitglieder der Sektion beherrscht haben würde. — So scheute man das Uebergewicht, das der höhern Begabung zum Wohl der Sache und ihrer Betheiligten eigen ist, und wollte es lieber entbehren, als ihm und der Widerstandskraft redlichen Wollens vertrauen.

wohl gar mit der Initiative bei der vom Staate selbst nothwendig befundenen Reorganisation betraut, ja zuletzt gar mit der Kontrolle und Begutachtung aller eingefoderten und eingehenden Gutachten und Vorschläge beauftragt werde. Ein Recht hierzu könnte weder der Regierung zugestanden, noch ein Vorrecht in so wichtiger gemeinsamer Angelegenheit irgend einem Akademiker eingeräumt werden, — unbeschadet der Verdienstlichkeiten, die Niemandem hiermit angetastet sein sollen.

Uebrigens ist um so eher vorauszusetzen, dass ein solches Vorrecht gar nicht in Anspruch genommen werden wird, da die genannten Herrn ohnehin vermöge ihrer anderweiten Stellungen in die erste Reihe aller zu Rath und Mitwirkung Berechtigten gehören. Auch die Akademie kann und soll hier nicht im Mindesten in ihrem Rechte gekränkt werden. Nach wie vor kann sie Musiker, die ihr ausgezeichnet scheinen, durch die Ernennung zur Mitgliedschaft ehren und sich verbinden. Ein Eingriff aber in fremde Fächer oder ein unter ihrer Autorität sich einschleichendes Privilegium kann unmöglich in der Gesinnung und den Wünschen von Männern liegen, die ihren Beruf und ihre Kunst in der Unantastbarkeit der fremden Kunst ehren.

II.

Nothwendigkeit der Musikorganisation.

Die Tonkunst hat so vielfache Beziehungen auf das Leben der Nation, dass eine Organisation des Musikwesens unmöglich befriedigend erfolgen kann, wenn sie sich nicht auf deutliche Erkenntniss aller jener Beziehungen gründet und ihnen allen gerecht zu werden unternimmt.*)

---

*) Das Ministerialrescript deutet, in gerechter Würdigung der Aufgabe, die hier zu lösen ist, auf den Umfang oder auf besonders hervortretende Momente der Organisation hin, wenn es sagt: „Es handelt sich hierbei vornehmlich um 1) die zweckmässigste Einrichtung der Schulen für die verschiednen Zweige der Kunst (der bildenden Künste sowohl und des mit ihnen in Verbindung stehenden Kunst-Handwerkes, als der musikalischen und dramatischen Kunst); um 2) die Art und Weise der Förderung des vorzüglichst ausgezeichneten Talents; um 3) die Ausführung künstlerischer Arbeiten im allgemeinen, volksthümlichen Interesse und 4) die verschiedne Weise, in welcher dieselbe, je nach den verschiednen Kunstfächern zu vermitteln ist; um 5) die Sammlung und Erhaltung oder Vergegenwärtigung der Werke und Denkmäler älterer Kunst und um 6) die Organisation derjenigen technischen Kommissionen, welche die ausführende Kunst und die Werke derselben im Bereiche des Staats, namentlich der

Der Reichthum und die Wichtigkeit dieser Beziehungen aber wird den oben ausgesprochnen Wunsch, das Musikwesen abgesondert zu organisiren und verwalten zu lassen, noch kräftigst unterstützen.

— Sittliche, — soziale, — kirchliche Beziehungen knüpfen das Interesse des Staats an die Musik.

Die sittliche Beziehung, den Einfluss auf das geistige und sittliche Leben der Nation, hat die Musik mit den andern Künsten gemeinsam und in gleichem oder ungefähr gleichem Verhältnisse.

In sozialer Beziehung hat die Musik, in Vergleich mit den andern Künsten, in unsrer Zeit ganz offenbar die bei weitem überwiegende Summe von Interesse an sich genommen. Bei weitem mehr Menschen beschäftigen sich mit Musik als mit andern Künsten, — bei weitem mehr Zeit, Kraft und Geldmittel werden von Privatpersonen und Schulen auf sie verwendet, — bei weitem vielseitiger und lebhafter bethätigt die Musik sich bei Volksfesten, Feierlichkeiten, im kriegerischen Leben zu Haus und im Felde.

Ihre Beziehung auf die Kirche — und zwar auf die christlichen Kirchen, wie auf den veredelten Gottesdienst der Synagoge — ist ebenfalls eine vorherrschende, da die Musik in fortwährend erneutem Antheil einen unentbehrlichen Bestandtheil des öffentlichen Gottesdienstes ausmacht, während die bildenden Künste nur die Stätte bereiten und schmücken.

Aeusserlich hat die Vielfachheit und Wichtigkeit dieser Beziehungen zur Folge, dass keine andre Kunst so viel Angehörige hat, als es Musikangehörige und Musikbeamte giebt.

Dem Staate muss nothwendig daran liegen:

1) dass die sittlich-geistige Einwirkung der Musik in kräftigster und sittlich-günstigster Weise statt habe,

---

verwaltenden Behörde gegenüber, zu vertreten haben." — So reich und würdig gedacht diese Andeutungen auch seien, dennoch entbinden sie nicht von gründlicher Untersuchung der Beziehungen, die die Musik eigenthümlich an Volks-Schul- und Kirchenwesen knüpfen, — und der Berücksichtigung und Förderung von Staatswegen, die ihr dabei Bedürfniss ist. Ohnehin leuchtet ein: dass jene amtliche Auseinandersetzung bei den Punkten 3, 4, 5, 6 vorzugsweis oder ausschliesslich die bildenden Künste (mit Inbegriff der Architektur) im Auge hat. Unstreitig mit vollem Rechte. Aber es weiset sich eben dadurch wieder aus: dass die Musik ihre eigenthümlichen Interessen hat und selbständiger, abgesonderter Organisation und Verwaltung bedarf.

2) dass der Aufwand für Musik an Zeit, Kraft und Geld die reichste — oder wenigstens verhältnissmässige Frucht bringe,
3) dass der Zustand des Musikwesens dem Bedürfnisse der Kirche, — und zwar aller Kirchen, — genugzuthun vermöge,
4) dass den Musikern, — Ausübenden und Lehrenden, — die genügendste Bildung, dann aber auch möglichst wirksame und für sie selber befriedigende Stellung zu Theil werde.

Alles dies hängt an einem obersten Grundsatze, den die Musik mit den übrigen Künsten gemeinsam bekennt, nach dem Werth und Heil des Kunstzustandes überhaupt und zu allen Zeiten sich bestimmen. Da nämlich das Wesen der Künste zwei Elemente, — Geistigkeit und Sinnlichkeit, — in sich vereint, so kommt Alles darauf an: dass im Dasein und Wirken der Kunst das Geistige — und zwar Sittlich-Geistige in freister Bedeutung dieses Wortes vor dem Sinnlichen vorwalte, und nicht das Sinnliche vor dem Geistigen. Nur hierauf beruht das wahrhaftige und würdige — und zugleich für Geist und Gesittung wohlthätige Dasein der Kunst; nur diese Richtung berechtigt den Staat zur Theilnahme und fodert ihn dazu auf als zu einer Pflichtleistung für die Veredlung der Nation. Für den Staat in seinem Walten über den Kunstzustand erscheint es daher als höchste Aufgabe und leitender Grundsatz:

in der Kunst das Geistige, das Sittlich-geistige zu fördern, zum Obwalten über dem sinnlichen Elemente zu bringen,

und zwar — soviel in seinem Vermögen ist: dieses Vorwalten des Geistigen in Lehre und Bildung, wie in Ausübung der Kunst zu begünstigen.

Für dieses Obwalten des Staats ist aber auch ein wahrhaftes Bedürfniss vorhanden. Jene hin und wieder laut werdende Meinung, dass die Kunst und ihre Richtung im Sinn und Geiste der Nation und Zeit wurzle, folglich — ! — nichts weiter thunlich sei, als, sie gewähren, Alles sich selbst zu überlassen, wie es eben gehn wolle und könne: sie zieht aus einer richtigen Voraussetzung eine übereilte, falsche und höchst gefährliche Folgerung. Denn das Leben einer Nation ist nicht in dem Leben und zufälligen Treiben der Einzelnen befangen und erfüllt; es begreift vielmehr in sich auch jene höhern Regionen und erfüllt sich in ihnen, in denen das Bewusstsein der Nation zusammenströmt und sich als Wissenschaft, Kunst, Religion, Staat festsetzt, Regionen, in denen erst die bis dahin zu-

sammenhanglosen Einzelheiten zum Nationalleben, das Vereinzelte aus Zerfallenheit zu Gemeinsamkeit und erhöhtem, geläutertem Dasein erwachsen. Mit den andern Trieben des geistigen Lebens erwächst auch die Kunst aus dem Schoosse des Volkslebens, erstarkt und blüht in jener höhern Atmosphäre, in der Bewusstsein, Ueberblick und Leitung gewährt wird, und kann nun erst die rechte und reiche Erndte dem Schoosse des Volkslebens darbieten. Jener Durchgang durch die Sphäre des Ziel und Regel setzenden Bewusstseins, — jener Wechsellauf, in dem das im Volksleben Geborne sich zur läuternden Höhe des Bewusstseins und der Zweckmässigkeit erhebt, um aus ihr gereinigt, geistig erkräftigt, segensvoll zum Volke zurückzukehren: er hat stets und überall der Anregung, Unterstützung, Leitung bedurft, möge dieselbe nun von einem Perikles oder Medizäer, oder von einem fürstlichen Hofe, von Päpsten oder dem wohlbewussten Drang einer herrschenden Kirche gewährt worden sein.*) Jetzt hat das Staatswesen

---

*) Dieser Betrachtung gegenüber kann auch jenes oft vernommne, eben so vornehm-bestimmte als oberflächlich und übel begründete Absprechen über Akademien, Konservatorien und sonstige Kunstlehranstalten nicht wohl bestehn. Es läuft darauf hinaus: dass der Genius sich überall Bahn mache, — dass die Akademien und Konservatorien keine Genies hervorgebracht (!) — dass die grössten Künstler nicht aus Akademien hervorgegangen, — dass die Akademien erst nach der grossen Kunstperiode (nämlich der bildenden Künste) entstanden und nicht vermocht, eine gleich hohe Zeit heraufzuführen.

Während man Unmögliches und Nimmerversprochnes von den Akademien zu erwarten sich den Anschein giebt, lässt man das aus dem Auge, was im Vermögen und der Pflicht jener Institute wirklich liegt: Kunstbildung und Künstlerbildung, die kein Volk und kein Künstler gering anschlagen darf, der begabteste oder geniale eben so wenig, als der minder hochbegabte. Oder wenn das nicht, so lässt man die Verhältnisse aus dem Auge, die es undenkbar machen, dass so vielen Künstlern, wie das Volksleben in all seinen Beziehungen fodert, auf anderm Weg als in gemeinsamen Lehr-Anstalten die erfoderliche Bildung gewährt werde. Dies gilt im höchsten Grade besonders von der Musik. Nicht das kann Hauptaufgabe der Musikorganisation sein, dass sie uns einen zweiten Beethoven oder Bach sichre; das hängt von ganz andern Bestimmungen und Kräften ab. Sondern darauf kommt es vornehmlich und zunächst an: dass die Bildung der vielen Tausende von Musikern, deren das Leben bedarf, — und durch sie die Musikbildung im Volke gesichert, gefördert, gereinigt werde. Erkennt und beherzigt die Verwaltung dabei auch noch „die Förderung des vorzüglichst ausgezeichneten Talents“, soweit in ihrem Vermögen und dem der Lehre ist: so wird An-

selber diese Pflicht zu erfüllen, oder es verschuldet den Verlust aller jener Gaben, die das Nationalleben von der Kunst gewärtigt.

Der Staat allein hat diese Pflicht zu erfüllen, da er allein es vermag. Denn keine Kirche umfasst und hegt jetzt, wie etwa zu Raphael's und Palestrina's Zeit, die Interessen der Völker, — kein Hof, wie etwa der Ludwigs XIV., hat sie in sich verschlungen, um auch hier das verschollne *l'état c'est moi* zur Geltung zu bringen, — kein Privat-Verein, wären wir auch für Assoziationen dieser Art reif und reich genug, vertritt die Nation und ihre Interessen, ihren Genius, wie der Staat es kann und soll.

Der Staat allein steht auch hoch genug, um jene sittlich und geistig hohen Interessen, die das Kunstleben erfüllen, rein und uneigensüchtig zu vertreten. Die Kirche würde gleich ihren Bann ziehn zwischen dem Ihrigen oder Geweihten und dem Profanen oder Befleckten, — der Hof würde gleich seine Exklusivitäten, sein Prunkbedürfniss, die Lüste der Bevorzugten geltend machen, — die Privatunternehmung müsste der Laune des Besitzenden oder dem oft so zweideutigen Begehr der Menge Rechnung tragen. Die Kirche würde nach Unveränderlichkeit des Standpunkts und der Form trachten, da sie im Alter, in der Ewig-Dieselbigkeit ihr Ansehn stärkt, — Hof und Privatleitung würden dem fliessenden Wechsel der Tagesmode verfallen, — nur der Staat vermag die Idee und Bestimmung der Nation durch allen Wechsel der Lebensmomente und mit demselben zugleich festzuhalten.

Will man praktisch, an der Wirklichkeit, erkennen, was im Obigen theoretisch dargelegt werden sollte: so genügt ein Hinblick auf den Zustand des Musikwesens, wie er sich bei uns, unter der lebhaftesten Theilnahme des Volks, aber bei dem Mangel durchgreifender und genügender Staatsleitung entwickelt hat. Dieser Hinblick wird um so überzeugender sein, da keine Nation sich im Besitze grosser Tonkünstler, in der

---

erkennung und Theilnahme der Nation nicht auf sich warten lassen, — gleichviel, ob künftige Beethoven oder Raphaele aus den Instituten oder neben ihnen hervorgehn.

Aber das ist allerdings zu fodern: dass diese Institute auch auf die wahre Förderung der Kunst gerichtet, im Sinne der Kunst und nicht im Widerspruche mit ihrem Wesen gegründet und verwaltet seien, dass Lehre und Bildung eine künstlerische und keine widerkünstlerische sei, dass sie daher auch das Talent fördere und nicht hemme, irreleite oder gar ersticke.

Höhe und dem Reichthum an Kunstwerken und an Kunstwissenschaft mit der deutschen vergleichen kann.

Was lehrt dieser Hinblick? —

Ungeachtet der hohen Begabung und ausgebreiteten Theilnahme des Volks ist die evangelische Kirchenmusik verfallen, zusammengeschrumpft auf die ausgedroschnen liturgischen Formeln, — auf die einst so mächtigen, jetzt in Melodienschwung und rhythmischer Beseeltheit verkümmerten Choräle, — auf einige da oder dort eingeschobne Musikaufführungen, die ohne innern Zusammenhang mit der Liturgie willkührlich statthaben oder wegbleiben, und eigentlich überall wegbleiben müssten, da man nicht verstanden und vermocht hat, sie zu einem wesentlichen Theil der Liturgie zu machen.

In Verfall ist die katholische Kirchenmusik, in Deutschland wie im Auslande, selbst da, wo die katholische Kirche die herrschende ist.

Das Oratorium, einst dem Kreise der Kirchenfeier angeeignet, ist jetzt diesem Kreise gänzlich entrückt, zugleich aber durch die pietistische Prätension der Kirchlichkeit in der künstlerischfreien dramatischen Entfaltung gehemmt, die von Zeitgenossen im schweren Kampfe gegen unaufgeklärtes Herkommen angebahnt worden.

Bei dieser hohen Kunstaufgabe, wie bei der Oper, zeigt sich die Unkunde und Ungeübtheit in grossen Anlagen und Leistungen der Poesie für Musik. Die Oper hat in dem Vaterlande Gluck's und Mozart's von der französischen besiegt, verdrängt, unterjocht werden müssen, da den mittelmässigen Musiktalenten jenseit des Rheins die dramatischen Formen und die längst (wenn auch einseitig) erworbne Bühnengewandtheit und Einsicht mächtig zu Hülfe kam. — Musste hier der Mangel an musikgerechter und dabei doch auch wirkungsfähiger Poesie als Ursache des Unterliegens bezeichnet werden: so leuchtet doch sogleich ein, dass der Vorwurf auf den Stand des Musikwesens zurückfällt. Denn woher soll den Dichtern die Einsicht in die Bedürfnisse der Musiker kommen, als von diesen? Und wen, als den allgemeinen Musikzustand, kann man anklagen, wenn die grosse Zahl hervorragender Musiker, die Deutschland vor allen Nationen voraushat, in ihrem vereinzelten Ringen oder Irren nichts vermochte gegen das that- und erkenntnisslose Beharren des Ganzen — und gegen das eigne träumerische Sich-Gehnlassen, das uns nur zu sehr eingewohnt ist?

Wenden wir uns von den Höhen des Kunstlebens dem Musikzustand im Volke zu, so finden wir hier zum Entgeld für die maasslosen Opfer an Zeit, Kraft und Geld (viele

Millionen jährlich lassen sich berechnen) eine zwar weitverbreitete aber um so weniger tiefe und nachhaltige Bildung. Die grosse Mehrzahl aller Musikübenden tritt nach wenigen Jahren von aller irgend nennenswerthen Bethätigung zurück, weil sie in Liebe, Einsicht und Können nicht so weit gefördert worden, dass sie für sich fortzuschreiten vermöchte. — Die Theilnahme der Meisten wendet sich dem Nichtigen zu, weil sie für das Edle und Ewige in der Kunst nicht befähigt, meist gar nicht mit ihm bekannt gemacht worden ist. — Das Uebergewicht der Zeitopfer und Bestrebungen fällt dem Technischen zu und impft Keime der Eitelkeit in die Herzen, die sich dem Reinen und Wahrhaftigen in der Kunst erschliessen sollten.

Wer sich hiervon, — selbst ohne die Erfahrung, die diesen Zeilen aus eignem Einblick des Verfassers und seinem Verhältniss zu Hunderten auswärtiger und hierortiger Lehrer zur Unterlage dient, — überzeugen will: der betrachte das Konzertwesen, wie es, unvermeidlich (mit wenigen Ausnahmen) an den Geschmack des Publikums verwiesen, fast ganz der virtuosischen Eitelkeit und dilettantischen Kleinheit verfallen, oft nicht einmal mehr der Mittel (Orchester, Chor) mächtig und begehrend ist, durch die allein es das Würdige vollbringen könnte; — der blicke auf den Musikhandel, der sich mit diesen Massen werthloser Vergänglichkeiten überladet und das Publikum in den Sandgüssen dieser ewigen Etüden, in den lauen Fluten dieser zahl- und wesenlosen Lieder mit und ohne Worte, in dem Staube dieser Kladderadatsch-Polka's begräbt; — der frage die jüngern Komponisten (und die erfahrnen Buchhändler) wie schwer, wie selten es gelingt, mit Gehaltvollerm und Umfangreicherm anzukommen und sich aus jenen Fluten heraus- und emporzuarbeiten. — Endlich forsche der Untersuchende nach dem Loose der meisten Musiker, um sich zu überzeugen, wieviel Talent, Fleiss und redliches Wollen unter- und verloren geht, oder sich kümmerlich, that- und erfolglos hinquält, wie oft bessere Ueberzeugung sich beugen, verrathen, — ja nicht selten persönliche Würdigkeit und Selbständigkeit sich verleugnen muss gegenüber den seichten verderbten Gelüsten und Einfällen des Tags oder der unaufgeklärten Menge.

Wenn man dann endlich gedrungen ist, einen grossen Theil der Schuld auf die Mangelhaftigkeit der Bildung für Musik zu werfen, wenn man nicht umhin kann, den Musikunterricht auf Schulen und Seminaren gar häufig und vielfach als mangelhaft, als ungenügend —

wie der Erfolg am Volk und an seinen Lehrern zeigt — anzuklagen: so weiset ja eben diese nichts weniger als grundlose Anschuldigung auf das Ungenügen des ganzen Musikzustandes zurück, aus dem jene Mängel hervorgegangen sein und auf den sie zurückwirken müssen. Ja, es giebt vielleicht keinen deutlichern Fingerzeig auf den Sitz des Uebels hin, als den Mangel einer wahren musikalischen Pädagogik für Musiker und Volk, zu der im Grunde nur drei Männer bisher ernstliche Schritte gethan haben, — wenigstens soweit öffentlich bekannt geworden. Denn im Uebrigen beruht — von dem nicht weiter öffentlich beurkundeten persönlichen Wirken Einzelner natürlich abgesehn — die Methode des Musikunterrichts in technischer Abrichtung oder einer blos äusserlich an die Sache herantretenden und nicht einmal äusserlich ihren ganzen Umfang aufnehmenden Anlernung. Dies beweist schlagend die Litteratur der Kompositionslehre, also der höchsten und zur eigentlichen Selbstbethätigung führenden Musiklehre. In Hunderten von Lehrbüchern sind stets nur zwei Fächer der Komposition (Harmonik und Kontrapunkt) ernstlicher in Angriff genommen worden, konnten aber in ihrer Loslösung ebenfalls nicht lebendig und erschöpfend behandelt werden.

Dass Einzelne durch vorzügliches Talent, durch errungne Bildung, Karakterkraft — oder Glück sich durch alle Hindernisse und Verfallenheiten hindurch- und emporgearbeitet haben: ist weder ein Trost für die tausend Verkümmernden, noch genügend für den Bedarf der Kunst und der Volksbildung. Denn an einzelnen, ja vielen ausgezeichneten und glücklichen Künstlern hat es Deutschland nie gefehlt — und dennoch ist der allgemeine Zustand kein besserer geworden. Um so weniger konnte die Thätigkeit der begabtern Einzelnen genügen, da die Schwierigkeit, den angemessenen Wirkungskreis zu finden, in keiner Sphäre so gross, so unvermeidlich ist, als in der musikalischen, wo es an einer durchgreifenden Organisation gebricht: für alle Aemter und Thätigkeiten befähigte Subjekte herzustellen und allen Befähigten Kunde von den sich darbietenden Wirkungskreisen und Zutritt zu denselben zu sichern.

Dies etwa sind die vornehmsten Verhältnisse, für die eine gründlich eingreifende Organisation des gesammten Musikwesens nothwendig und wahrhaft heilbringend erscheint. Die Aufgabe lässt sich nun in Folgendem zusammenfassen. Es muss gewährt werden:

1) für Komponisten umfassendere, geistweckende,

tiefere und dabei erleichterte Ausbildung der Anlagen und Erkenntniss, dass sie in Wahl und Ausführung ihrer Aufgaben mit Sicherheit und Glück vorschreiten;

2) für Dirigenten und Ausübende tiefere und umfassendere Bildung, die ihnen gründliche und belebende Einsicht in die darzustellenden Kunstwerke gewährt;

dann, — was so unermesslich wichtig, so unentbehrlich und so ganz bisher versäumt worden, —

3) für amtliche und Privatlehrer gediegene Kunst- und zugleich Lehrerbildung;

4) für alle Kandidaten des Musikwesens gleichmässiger und gleichgerechter Zutritt zu Anstellungen und Beschäftigungen;

5) für alle Kirchen Mittel zu einer würdigen, in den Gottesdienst belebend und wesentlich eingreifenden Kirchenmusik;

6) für Geistliche und Schulbeamte die erfoderliche Erkenntniss, um die Kräfte der Tonkunst, ein jeder in seinem Berufskreise, zu rechter Wirksamkeit zu bringen.

Dies ist die Aufgabe. Sie scheint in einigen Punkten, namentlich im fünften, einen fast unerschwinglichen Aufwand zu fodern; aber es ist eben nur ein Schein, der im bisherigen unzulänglichen Sachbestand seinen Ursprung hat. Verbesserte Lehre und Organisation wird mit dem Aufwand weniger Tausende bewirken, was jetzt nicht mit Millionen durchzusetzen wäre.

III.

Die leitenden Organe.

Das Ministerium selbst hat bereits, in völligem Einklange mit der Zeit und in richtiger Würdigung der Verhältnisse, zwei Grundüberzeugungen zu erkennen gegeben:

1) dass die bisherige Organisation des Kunstwesens und namentlich des Musikwesens nicht mehr genügt; und

2) dass die neue Organisation nicht von oben herab, vom Ministertische her, gegeben, sondern aus dem Volke — aus dem sachkundigen Theile desselben — hervorgerufen werden muss.

Das Erstere folgt ohne Weiteres aus dem Vorsatz einer neuen Organisation, das Andre aus der an die „artistische

Behörde" und alle Sachverständigen ergangnen Auffoderung, sich mit Vorschlägen zu betheiligen. Dieser Gesichts- und Standpunkt der Regierung kann nicht dankbar genug anerkannt und sorgfältig genug festgehalten werden. Gerade von ihm aus durfte und musste die anscheinende Bevorzugung oder wohl gar Beauftragung der sogenannten artistischen Behörde abgelehnt werden. Denn sie gehört selber ja der bisherigen Organisation an, ja sie ist vielmehr die einzige eigenthümliche Ausgeburt derselben, da alle sonstigen Aemter und Institute für Musik schon von Alters her allerwärts bestanden haben. Folglich ist diese sogenannte Behörde ein Theil — und zwar ein integrirender — desselben Zustandes, der als ein ungenügender erkannt ist und einem bessern weichen soll.

Kann nun aber ein Vorzug oder gar Vorsitz der Akademie oder der musikalischen Sektion, gegenüber den ihr nicht angehörigen gleichbetheiligten und gleichberechtigten Musikern und Musikbeamten, nicht gelten: so ist es gleichwohl in der Sache wie im Vorsatze der Regierung bedingt, dass die Organisation durchaus nur Sachverständigen, — praktischen und theoretisch-praktischen Musikern, — anvertraut werde. Da verwickelte vielseitige Berathungen nur im engern Kreise wohl von Statten gehn, so wird die erste Bedingung und das zuerst nöthige Mittel für die Organisation

die Bildung eines nicht zu zahlreichen Raths von Sachverständigen zur Vorberathung und Anbahnung der Organisation

sein. Dieser Rath könnte in Vertretung der einflussreichsten Kunstbethätigungen: Kirchenmusik, — Orgel, — Theater, — Gesangpflege, — Orchester, — Militairmusik, — Klavier, — höheres Lehrwesen und Kunstwissenschaft, — Schulgesangpflege, — aus neun Mitgliedern bestehn, von denen drei (die drei Direktoren des weiterhin zu erwähnenden Konservatoriums) fest angestellt, die übrigen sechs durch Wahl aller angestellten und von diesen hinzuberufenen Musiker in gewissen Zeiträumen zu erneuern wären. Er hätte aus seiner Mitte für immer oder auf gewisse Zeit einen Vorsitzenden zu wählen und das Ministerium würde ihm einen Ministerialbeamten als Kommissar zugesellen. Ihm müssten alle vorhandnen oder noch eingehenden Plane und Vorschläge mit allen statistischen und sonstigen Erläuterungen, Notizen u. s. w. übergeben, von ihm geprüft und zu einem Alles umfassenden und einenden Plane verarbeitet werden. Könnten seine Sitzungen öffentlich sein und würde sein Schlussbericht im Druck veröffentlicht zu gutachtlicher Aeusserung aller Theilnehmenden:

so würde die Organisation in Wahrheit eine Frucht der gesammten Kunstbildung, sie würde von der freudigen Zustimmung der Nation emporgetragen und ein Ehrenwerk der Regierung, die sie im Geiste der Zeit begonnen und vollführet.

Wie die Organisation, so muss auch, — das ist gewiss die Absicht der Regierung, wie der Wunsch aller Theilnehmenden, — ihre Ausführung und die künftige Verwaltung durchaus nur Sachverständigen übertragen werden. Nur der Sachverständige weiss, worauf es ankommt, und hat zugleich ein nachhaltiges Interesse an der Sache, während der nicht in der Sache Lebende nimmer aus der umhertappenden Ungewissheit herauskommt und selten mehr als ein flüchtiges unsicheres Interesse fasst.

In dieser Hinsicht scheint es höchst wünschenswerth, dass im Ministerium selber ein wirklicher Sachverständiger, — ein theoretisch und praktisch befähigter, mit der Kunst in allen Richtungen und namentlich auch mit dem Lehrwesen vertrauter Musiker, — den Vortrag in Musikangelegenheiten habe.

So schätzenswerth die Theilnahme und allgemeine Bildung, so ausgezeichnet selbst nach einer oder der andern einzelnen Richtung hin Kenntniss und Leistung von Nicht-Fachgenossen sein mögen: nur dem Manne von Fach kann mit Grund und Recht umfassende Kenntniss und Theilnahme zugetraut, nur von ihm kann sie gefodert und geleistet werden.

Es dürfte die Frage entstehn: ob eine solche Stellung mit künstlerischer Bethätigung oder Verwaltung von Kunstämtern (z. B. einer Kapellmeisterstelle, sonstiger Direktion, oder einem Lehramte) verträglich sei? — ob sie nicht parteiisch-machenden Einfluss der eignen Richtung und Stellung befürchten lasse? — ob sie nicht die Arbeitskraft eines Einzelnen übersteige? — Die letzte Frage kann ausserhalb des Ministerii, ohne Uebersicht des zu Leistenden nicht entschieden werden; im Bejahungsfalle bedürfte es dann zweier Vortragenden und der Theilung der Arbeit. — Einfluss der eignen Richtung ist allerdings denkbar; aber nicht blos bei dem Manne von Fach, sondern bei jedem, der eine eigne und bestimmte Ansicht und Neigung hat. Und die erstere, zumal vorgefasste Meinung, ist bei dem Aussenstehenden viel schwerer zu überwinden, (wie auch die Neigung meist einseitiger und hartnäckiger ist) als bei dem in allen Richtungen Durchgebildeten und Vertrauten. Am wenigsten Sicherheit aber gewährt ein unkundiger Ver-

waltungsbeamter. Denn dieser muss sich anderswo Rath holen, setzt also die Entscheidung zwiefach in Gefahr; einmal, weil er ungeeignete Personen zu Rathe ziehn kann, — dann, weil selbst geeignete dem Irrthum unterworfen sind. Uebrigens kann das ganze Bedenken im Schoosse der Verwaltung nicht von Bedeutung sein, da schon längst Geistliche, Rechtsgelehrte, Schulmänner, Aerzte u. s. w. neben ihren Fachbethätigungen Sitz und Stimme im Ministerium haben.

Nächst dem Ministerium und seinem sachverständigen Vortragenden wird es dann noch

der Bestellung einer sachverständigen Behörde theils zur technischen Leitung, theils zu vorbereitender Berathung und Einleitung der Musikangelegenheiten

bedürfen. Dieser Behörde, — einem bleibenden Rath von Sachverständigen, der an die Stelle des die Organisation anbahnenden provisorischen Raths treten wird und den Namen Musikdirektorium führen könnte, — liegt vorzüglich ob:

1) Begutachtung musikalischer Angelegenheiten in Auftrag des Ministerii oder auf Antrag von andern Behörden;
2) Prüfung aller Bewerber zu musikalischen Anstellungen, soweit dieselbe nicht — in den Provinzen — andern Musikbeamten übertragen werden kann;
3) Beaufsichtigung und Förderung der Kirchenmusik, soweit Kirchen-Regiment und Gemeinden Anlass bieten;
4) Beaufsichtigung und Förderung des gesammten Musikunterrichtwesens in allen Staatsinstituten;
5) Theilnahme an der Leitung des höhern Lehrinstituts oder Konservatoriums, das sich weiterhin als nothwendig erweisen wird;
6) Berathung und Förderung des Privat-Unterrichtwesens für Musik, so weit beides veranlasst und statthaft sein wird;
7) Beförderung bedeutender oder schwer durchführbarer künstlerischer oder kunstwissenschaftlicher Unternehmungen durch Empfehlung bei dem Publikum und den Behörden, oder sonst auf geeignetem Wege.

Wenn die Regierung im Sinn ihres ersten Schrittes, — des Rescripts vom 14. Juli, — als Grundsatz festhält:

dass keine irgend wesentliche Entscheidung, namentlich keine Amtsbesetzung und sachliche Bestimmung in Amtsangelegenheiten, anders als durch jene Fachbehörde oder auf den Grund ihrer technischen Prüfung statt haben könne,

so wird damit, soweit Einsicht überhaupt Sicherheit gewährt, Alles geschehn sein, was voraussichtlich für zweckgemässe und nicht blos formell, sondern innerlich gerechte*) Leitung der Angelegenheiten geschehn kann.

Nur der erste Schritt in die Bahn, — die erste Einsetzung des Musikdirektoriums, — wird diesem Grundsatze nicht unterworfen werden können, sondern aus reiner Machtvollkommenheit der Regierung geschehn müssen. Denn ausserhalb dieser könnte er nur aus dem Gesammtbeschluss, aus Urwahlen von Seiten aller Musiker des Staats hervorgehn. Die Musiker aber kennen sich gegenseitig zu wenig und sind zum grössten Theil (man denke an die grosse Masse Ausübender in den Musikchören) nicht in der Lage, sich Uebersicht und reife Beurtheilung aller Verhältnisse verschaffen zu können.

IV.

Die ausführenden Organe.

Der erste Ueberblick über den Zustand des Musikwesens hat schon die Ueberzeugung geben müssen:

> dass reinere, höhere und verbreitetere Musikbildung — im ächten Sinne des Worts — Bedingung und Grundlage für den Fortschritt der Kunst und ihre befriedigende Wirkung in sittlicher, sozialer, kirchlicher Beziehung,

dass mithin die Förderung dieser Bildung vornehmster Gegenstand der Organisation ist. In diesem Sinn ist auch schon längst von Seiten der Regierung Stiftung einer Hochschule für Musik, eines sogenannten Konservatoriums, beschlossen werden.**) Auf sie richte auch ich meinen ersten Antrag.

---

*) Formelle Gerechtigkeit ist gewährt, sobald nur die Entscheidung von dem dazu bestellten Beamten und nicht in Widerspruch mit den bestehenden Vorschriften oder erweislicher Versäumniss derselben erfolgt ist. Diese äusserliche Gerechtigkeit kann die schreiendste innerliche Ungerechtigkeit in sich bergen und hat ihr schon oft genug zum Deckmantel und unüberwindlichen Schutze dienen müssen. Sie ist es vornehmlich, die den Hass des Volks gegen die Bureaukratie genährt hat. Denn sie musste im naiven, den Formalismus des Regierungswesens nicht durchschauenden Volksgemüthe die Vorstellung hervorrufen, dass das Beamtenthum ihm Uebermacht und List zugleich gegenüberstelle, — allerdings der hasswürdigste Verein.

**) Schon unter dem Ministerium Altenstein wurde der Gedanke gefasst, aber aus ökonomischen Rücksichten vertagt. Später wurde von höchster Stelle Mendelssohn, dann der Verf. die-

Es könnte nun vor allem Weitern gefragt werden: ob es eines solchen Instituts in Berlin bedürfe? ob nicht die vorhandnen höhern Musiklehrinstitute in ihrer jetzigen Beschaffenheit oder allenfalls mit einigen Verbesserungen genügten? —

Die vorhandnen Lehrinstitute sind bekanntlich, nach dem Alter ihrer Entstehung, folgende:

1) das Orgelinstitut, für Harmonik, Kontrapunkt, Orgel, Klavier, Gesang;
2) die mit dem Theater verbundne Klasse für Orchesterspiel und die Singklasse;
3) die Musikprofessur an der hiesigen Universität für vollständigen Kompositionskursus, Musikwissenschaft, Geschichte, Gesangübung;
4) die musikalische Sektion der Akademie, für Komposition;
5) die mit dem Domchor verbundne Singklasse.

Am Orgelinstitut wirken zwei Lehrer und ein dritter für Klavier; — am Theater ein Dirigent der Klasse, zwei Gesanglehrer, vielleicht auch noch andre speziell beauftragte Lehrer; — an der Universität ein Lehrer; — an der Akademie zwei, von denen einer bereits unter den Lehrern des Orgelinstituts steht; — am Domchor sind zwei Gesanglehrer.

Schon die Zahl der Institute beantwortet jene Fragen.

Wenn für einen Lehrgegenstand — ohne besondre Gründe, z. B. Ueberladung mit Schülern — mehrere getrennte Anstalten nebeneinander bestehn, so muss zweierlei die Folge sein: erstens Verschwendung der Lehrkräfte und sonstigen Mittel, zweitens Unzulänglichkeit derselben. Eine dritte Folge wird ebenfalls nicht ganz abgewendet werden können: schädliche Rivalität oder gar Anfeindung. Dies dritte mag hier auf sich beruhn; die ersten Folgen sind um so weniger abzuleugnen.

Keines der Institute bietet seinen Zöglingen vollständige Musikbildung; alle oder mehrere gleichzeitig zu benutzen, ist theils nicht ausführbar, theils wird es da oder dort nicht gern gesehn. Dagegen verschwenden sich die Lehrkräfte an Verdopplungen der Lehrgegenstände; Gesang wird an drei Instituten von fünf Lehrern, Generalbass und Kontrapunkt an zweien (und an beiden von demselben —

---

ser Schrift mit Vorlegung eines Organisationsplanes beauftragt. Der Grundgedanke des letztern hatte bei persönlichem Vortrage vor höchster Stelle das Glück, soweit Anklang zu finden, dass ein jährlicher Zuschuss von 3000 bis 4000 Thlr. zu den vorhandnen Fonds für die Ausführung in Aussicht gestellt wurde.

neben einem andern Lehrer) von je zwei Lehrern, Komposition überdem an zwei Instituten von zwei oder drei Lehrern gelehrt. Nimmt man nun dazu, dass der wesentliche Inhalt des Generalbasses und Kontrapunkts natürlich auch im Universitätskursus gegeben wird, so finden sich diese Lehrzweige fünffach, die übrigen Kompositionslehrzweige dreifach vertreten, während — mit Rücksicht auf das ältere und neuere (von mir begründete) Lehrsystem — und auf die wechselnden halbjährigen Kurse nur ein doppelter Lehrgang nothwendig erscheint und (nach den unter V. anzudeutenden Einrichtungen) selbst bei dem vollzähligsten Besuch des Konservatoriums, den man irgend erwarten kann, ausreichend sein würde. Neben dieser Verschwendung der Mittel zeigt sich auf der andern Seite wieder — auch abgesehn von der Unvollständigkeit des Lehrgangs — nachtheilvoller Mangel. Akademie und Universität haben keine eignen Mittel, die Arbeiten der Kompositionsjünger (ausser bei seltnen Festen) denselben zu Gehör zu bringen. Das Orgelinstitut hat in seinen Zöglingen mit Zuziehung von freiwilligen Gymnasiasten und einigen Accessisten (wozu eine Summe von 100 Thlr. jährlich verfügbar ist) ein Organ für Musikaufführungen, nicht aber zu jenem wichtigen Zwecke, da höhere Komposition nicht in der Aufgabe des Instituts liegt. — Dass die mit dem Theater und dem Domchor zusammenhängenden Lehr-Institute nur der Ausführung gelten und schon nach Stellung und nächster Bestimmung nur einseitig wirken können, ist einleuchtend.

Man beherzige, dass alle diese Rügen weder die Persönlichkeiten noch die Institute treffen, die nach ihren vereinzelten und versplitterten Zwecken nicht wesentlich anders sein und wirken können, — sondern eben nur die Versplitterung und Vereinzelung. Man erwäge dann noch: dass die Einseitigkeit vereinzelter Institute nothwendig auch Einseitigkeit in Bildung und Richtung der Zöglinge bringt, — dass die Kirchenlehrlinge nur auf Kirchliches, die Theaterlehrlinge nur auf die Oper hingeführt werden, — während doch wahre Kunstbildung unmöglich anders erzielt werden kann, als im Umfassen aller Richtungen der Kunst, oder wenigstens in der Anregung zu allen. Dann erst wird man die Nothwendigkeit einer Verschmelzung aller genannten Institute klar erkennen.

Hiergegen kann auch die bisweilen insgeheim angeregte Sorge nichts bedeuten: es würde der Verein Aller Zwietracht bringen, da die vorhandnen Lehrer theilweis verschiednen Systemen folgten. Wohl uns, wenn diese Verschiedenheiten, die eben so viel Eigenthümlichkeiten der

Lehrer, der Ansichten und Behandlungsweisen sind, sich recht kräftig herausstellen! Darin spricht sich eben der Reichthum des Geistes aus, den ein Volk seiner Aufgabe zuwendet; und wir dürfen stolz behaupten, dass kein Volk hierin — besonders in Bezug auf Musik — dem unsern auch nur gleichgekommen ist. Nicht das Miteinanderwirken abweichender Lehrrichtungen, sondern das Gegeneinanderwirken kann Besorgniss erregen. Jenes wird durch Verein zu gleicher Aufgabe und Stellung hervorgerufen und hat gegenseitig Erkennen, Anerkennung, Förderung im Gefolge. Dieses wird erregt ja erzwungen durch Gegenstellung in getrennten — und gleichwohl für denselben Zweck bestimmten Wirkungskreisen; es führt zu Nebenbuhlerei und Anfeindung.

Noch weniger darf der Furcht Raum gegeben werden, dass die Vereinigung einzelne Beamte ausschliessen werde. Dies wär' eine dem preussischen Staat fremde Rechtsverletzung. Vielmehr wird die umfassendere Organisation alle Kräfte besser als bisher zu verwenden wissen. Ja, sie wird für die Stellung der Einzelnen Vortheile gewähren, indem sie durch zweckmässigere Vertheilung der Amtsthätigkeiten Jeden vorzugsweise für diejenigen Richtungen in Wirksamkeit setzt, in denen sich derselbe mit Vorliebe und vorzüglichem Erfolg bewährt hat.

Gegen diese Förderung der Sache und der Personen in dem, was ihnen selber Beruf — also höchstes Interesse sein muss, kann es Niemandem einfallen, etwaige Bequemlichkeiten einer abgesonderten, vermeintlich unabhängigern Stellung festhalten zu wollen. Die abgesonderte Wirksamkeit ist nur so weit bequemer und ungebundner, als sie unbedeutender und erfolgloser vom Interesse der Kunst und der Nation abfällt. Um sich nur zu erhalten, lässt sich diese Unabhängigkeit der Vereinzelung und Verkümmerung sowohl Beengung des Wirkens als der Mittel gefallen. Die bisher aufgewendeten Geldmittel:

2297	Thlr.	für das Orgelinstitut,
1500	-	für den Unterricht am Theater,
160	-	für Musikalien und Festmusiken an der Universität (der Gehalt gehört zum Universitätsfond)
660	-	für die musikalische Sektion der Akademie,
8500	-	für den Domchor *)

sind überall unzureichend gewesen, und würden, vereint für ein Ganzes, genügen oder doch hinlängliche Grundlage bieten.

---

*) Diese Angaben sind wahrscheinlich in einigen Punkten nicht ganz treffend, genügen aber doch, um eine vorläufige Anschauung zu geben.

Die weitern ausführenden Organe, soweit sie Staats-Institute und schon vorhanden, auch künftig zunächst nothwendig erscheinen, sind:

die musikalischen Lehranstalten an den sämmtlichen Universitäten Preussens,

die Schullehrerseminare in ihrer Bethätigung für Musik,

die öffentlichen Schulen hinsichts des an ihnen statthabenden Musikunterrichts.

Dies scheinen die sofort wie bisher nothwendigen Organe.

Ob und für welchen Zweck sich in Folge der Organisation noch

Chorgesang-Institute in allen Gemeinden des Staates

herstellen lassen, — vielleicht auch instrumentale Mittel, — wird weiterhin (IX.) zur Sprache kommen.

V.

Organisation des Konservatoriums.

Das im vorigen Abschnitt in Antrag gebrachte Konservatorium könnte sich nach folgenden Betrachtungen organisiren.

§. 1.

Zweck des Instituts.

Die Hauptbestimmung des Konservatoriums ist:

A. Bildung der Komponisten, Dirigenten, Lehrer, ausübenden Musiker zur Förderung der Kunst und der Volksbildung für dieselbe im Sinn und gemäss dem Standpunkte der allgemeinen Geistesbildung der Nation.

Zugleich ist aber im Vorstand und Lehrpersonal, nach den weiterhin (§. 2.) hinsichts desselben erfolgenden Vorschlägen, ein stets bereiter Verein sachverständiger Beamten im Mittelpunkte des Staats gegeben, der das Konservatorium

B. als Sitz des unter III. in Antrag gebrachten Musikdirektoriums

bezeichnet. Die den Vorstand des Konservatoriums bildenden drei Direktoren würden beständige Mitglieder jener Behörde, die übrigen Mitglieder frei aus allen hiesigen Musikern zu wählen sein, gleichviel, ob die Gewählten dem Konservatorium angehörten oder nicht.

Ferner bieten sich im Lehrpersonal und dem Verein der weiter fortgeschrittenen Zöglinge — wenn auch erst nach einem gewissen Zeitverlaufe — Mittel zu

C. öffentlichen Musikaufführungen,

die zunächst die Bildung der Zöglinge und ihre Einführung in die Oeffentlichkeit, dann aber — nach dem hierin musterhaften Vorgange des pariser Konservatoriums — die Darstellung selten ausführbarer Werke zur Erhöhung der Bildung im Volke zum Ziel haben.

Hoffentlich würden die ausübenden Kräfte des Konservatoriums sich auch späterhin

D. an nationalen oder kirchlichen Musikaufführungen (worüber IX. Einiges)

betheiligen können.

§. 2.

Das Personal.

Das Personal des Konservatoriums würde in vier Klassen zerfallen,

1) in den Vorstand,

der aus drei Direktoren bestände, die sich im Vorsitz und der Oberleitung in bestimmten Zeitfristen auf den Grund von Wahlen des Musikdirectoriums und aller Lehrer des Konservatoriums ablösten;

2) in das Lehrpersonal,

zu welchem ausser den Direktoren alle festangestellten Lehrer für die §. 3. aufgeführten Fächer gehören;

3) in Hülfslehrer und Gehülfen,

von welchen weiterhin (§. 6.) die Rede sein wird;

4) in verwaltende Beamte, —

von denen hier nur der Bibliothekar genannt sei, — nebst dem dienenden Personal.

Dem Vorstande liegt die Leitung des Konservatoriums und die Einleitung und Besorgung der oben unter *B*, *C* und *D* erwähnten und weiterhin zu bestimmenden Geschäfte ob.

Er hat das Recht — und in wichtigern künftig noch zu spezialisirenden Angelegenheiten die Pflicht, zu seinen Berathungen alle andern Lehrer des Instituts, oder aus ihrem Kreise diejenigen zu berufen, zu deren besonderm Fach die zu entscheidende Angelegenheit gehört, zu gleichem Zweck und bei allgemein wichtigen Fällen, oder im Auftrag des Ministeriums das Musikdirektorium zusammenzuberufen, auch — auf dessen Beschluss die Lehrerschaft und bei ausserordentlichen Anlässen andre hier anwesende Musikbeamte, Künstler und Kunstlehrer von vorzüglicher Bedeutung einzuladen. In den erstern Fällen haben die ordentlichen Lehrer gleich den Direktoren entscheidende, andere Berufne nur berathende Stimme.

Die Scheidung von Vorstand und sonstigem Lehrpersonal, von Stimmberechtigten und nur rathgebenden Mitgliedern der Konferenzen scheint unter Anderm auch des-

wegen nothwendig, weil vielen in einzelnen Fächern (z. B. in der Ausübung von Gesang oder Instrumenten) ausgezeichneten Musikern die umfassendere Beurtheilungskraft und sonstige allgemeine Zuverlässigkeit für die zu treffenden Bestimmungen abgeht, oder wenigstens an ihnen nicht so erprobt sein kann, wie an den beständigen, mit allen Verhältnissen bekannten Mitgliedern des Instituts.

§. 3.

Gegenstände des Unterrichts.

Der Unterricht am Konservatorium zerfällt in drei Hauptzweige:

A. in Unterweisung im Gesang und Instrumentenspiel;
B. in Kompositionsunterricht;
C. in rein-theoretischen Unterricht.

Jede dieser Rubriken ist abgesondert zu besprechen.

A.

Der Unterricht in der Exekution umfasst: *a.* den Gesangunterricht, und zwar 1) Unterweisung im richtigen und ausdrucksvollen Lesen, 2) Chorgesang, 3) Sologesang, — letztere Uebungen auf geistlichen wie weltlichen, besonders auch dramatischen Gesang ausgedehnt; *b.* Instrumentenspiel, und zwar 4) Klavierspiel, 5) Orgelspiel, 6) Spiel auf allen Orchesterinstrumenten, wobei die Ausbildung für das Orchester (in dem jedes Instrument erst zu seiner wahrhaft künstlerischen Aufgabe gelangt) als Hauptzweck, Virtuosität mehr als zulässige, nur bei vorzüglicher Anwendung schätzenswerthe Ausnahme gilt.

Ausser den eigentlichen Singstunden und der Unterweisung auf einzelnen Instrumenten haben *c.* regelmässige Gesammtübungen, und zwar 7) Chorgesangübung, 8) Zusammenspiel der Streichinstrumente orchestermässig, 9) derselben quartettmässig, 10) Zusammenspiel der Blasinstrumente, 11) Uebungen des vollen Orchesters, 12) Uebungen des vereinten Orchester- und Gesang-Personals statt, theils unter Direktion der Lehrer, theils unter der der eingeladnen K. Kapellmeister und Musikdirektoren, — zur Uebung auch unter der beaufsichtigten Direktion der zu den höchsten Studien gelangten Zöglinge.

Mit dem Unterricht auf jedem Instrument ist Unterweisung über Struktur u. s. w. desselben, mit dem Gesangunterricht neben der Stimmbildung Belehrung über Natur, Erhaltung u. s. w. des Organs, mit jedem dieser Unterrichtzweige Bekanntmachung mit den vorzüglichen Kompositionen, Lehrbüchern und Lehrmethoden für denselben verbunden.

Der Unterricht auf den wichtigsten Instrumenten, namentlich auf Klavier und Orgel, ist wenigstens von je zwei Lehrern zu besorgen.

B.

Der Kompositionsunterricht umfasst folgende Partien: 13) die Lehre von Melodie, Rhythmus, Harmonie, populäre und kunstmässigere Choralbehandlung und Begleitung weltlicher gegebner Melodien; 14) Liedkomposition, Choralfiguration, Fuge, Doppel- und dreifache Fuge, auch freie Nachahmung und Kanon; 15) die Lehre der Variation, Etüde, der Rondo- und Sonatenformen, angewendet in der Komposition für Klavier; hierbei Anweisung zur Orgelkomposition; 16) die Lehre vom Vokalsatz, angewendet auf Rezitativ, Lied und reinen Vokalchor; 17) den Satz für Blasinstrumente, für Saiteninstrumente (orchestermässig) und volles Orchester; 18) den Satz für Gesang mit Orchesterbegleitung, wobei die unter 16 nicht miterwähnten Formen der Arie u. s. w. geübt werden; 19) Quartettkomposition und was sich derselben anschliesst.

Es versteht sich von selbst, dass überall auf die vorzüglichsten Kompositionen der Meister, wie auch auf die wichtigsten Lehrbücher hinzuweisen ist.

Auch der Kompositionsunterricht wird zwiefach zu ertheilen sein wegen seiner hohen Wichtigkeit als tiefgreifendes Bildungsmittel und wegen der Unzweckmässigkeit, allzuviel Schüler in einem einzigen Lehrgang zu vereinen.

Die oben unter 7 bis 12 erwähnten Uebungen sind — jedoch nicht zu häufig und mit vorsichtigster Auswahl — zur Aufführung vorzüglich gelungner Arbeiten der vorgeschrittnern Zöglinge zu benutzen.

Hier findet sich für dieselben auch Gelegenheit, in der Direktion geübt zu werden, — ebenfalls unter umsichtiger Auswahl und unter Aufsicht des Lehrers.

C.

Der rein-theoretische Unterricht hat keine andre Bestimmung, als der Praxis und dem praktischen Unterricht in Komposition und Ausübung da zu Hülfe zu kommen, wo es bei der mehr auf das Thatsächliche gerichteten praktischen Unterweisung nöthig ist. Er umfasst 20) encyklopädische und Elementarlehre, mit Anlehnung oder Weisung an das bei der Ausübung oder Komposition zu Lehrende; 21) allgemeine Vortrags- und Direktionslehre, gebaut auf das vorangehende Studium der Komposition, ohne das eine wahrhaft begründete Auffassung und Darstellung der Kunstwerke unmöglich scheint. Hierbei kommen nun wieder die unter 7 bis 12 angeregten Uebungen, die Gelegenheit zur Direktions- und Vortragsübung geben, zu Hülfe. Sodann 22) angewandte Aesthetik der Tonkunst, auf Anschauung und tiefe Prüfung fremder Werke und Plane zu grössern Arbeiten nebst deren Kritik hingeführt; ferner 23) Ge-

schichte der neuern Musik, — wiederum vornehmlich auf Anschauung und Erkenntniss der Werke und ihres im Bildungsgange der Kunst, wie im geistigen Verhältniss der Völker und Zeiten bedingten Gehaltes hinweisend; endlich 24) Lehrmethode, und zwar mit grösster Ausführlichkeit von den allgemeinen Grundsätzen ausgehend und in alle Zweige des Musikwesens eindringend.

Auch hier ist sobald als möglich auf praktische Anwendung und Uebung hinzustreben, wozu erstens das Amt der Gehülfen und Hülfslehrer, zweitens die Einführung gereifter Zöglinge in das Privat-Unterrichtgeben (wovon weiterhin zu reden) Gelegenheit bieten.

Die streng wissenschaftliche Lehre der allgemeinen Kunst- und allgemeinen Musikgeschichte, Aesthetik, Akustik u. s. w. bleibt der Universität überlassen.

§. 4.
Aufnahme der Zöglinge.

Zur Aufnahme im Konservatorium ist jeder In- und Ausländer, der der deutschen Sprache mächtig ist und sich den Bedingungen des Instituts unterwirft, nach zurückgelegtem 14ten Jahre berechtigt.

Auch solche, die sich nicht der Künstlerlaufbahn widmen, sind unter gleichen Bedingungen zur Theilnahme an dem Lehrgang oder einzelnen Zweigen desselben, nicht aber an den besondern Vortheilen der eigentlichen Kunstjünger (§. 6.) berechtigt.

Störende Krankheitzustände und Gebrechen (Epilepsie, Blindheit u. s. w.) hindern durchaus die Aufnahme.

Bedingungen der Aufnahme sind 1) ein sittlich unbescholtner Lebenswandel; 2) eine dem künftigen Beruf des Aufzunehmenden entsprechende Anlage und Vorbildung; 3) Vorauserlegung bestimmten halbjährigen Honorars.

Bei der unter 2 gefoderten Vorbildung ist ein Unterschied zu machen zwischen denen, die sich *a*) blos der Ausübung als Solosänger, Chor- oder Orchestermitglieder, Organisten, Kantoren, oder dem Unterricht in der Ausübung widmen, — und Derer, die sich *b*) der Laufbahn von Dirigenten und Komponisten, dem höhern Lehrfach an Universitäten u. s. w. widmen. Für die erstern (*a*) wird eine allgemeine Vorbildung gefodert, die ungefähr der der Tertianer auf den Gymnasien gleichkommt. — Für die andern (*b*) wird das Zeugniss der Reife, wie zur Aufnahme auf der Universität gefodert; nur ganz vorzügliche Anlagen können einigen Nachlass statthaft machen.

Von allen wird wenigstens ein mässiger Anfang in Spiel oder Gesang und Sicherheit in den Elementarkenntnissen, dabei aber so viel Anlage gefodert, dnss man wenigstens

Hoffnung fassen darf, den Zögling zu seinem erwählten Ziel zu fördern.

Was das unter 3 gefoderte Honorar betrifft, so scheint die Festsetzung eines mässigen Honorars rathsam, damit nicht die Unentgeldlichkeit der Bildung Manchen ohne eigentlichen Beruf in die Künstlerlaufbahn verlocke. Nur bei bescheinigtem Unvermögen und entschiednem Talent und Fleiss dürfte es erlassen werden. Auch in diesem Fall würden übrigens gewisse Hülfs- und Dienstleistungen bei dem Unterricht und in der Bibliothek dem Zögling zu übertragen sein, nicht blos zum Vortheil der Anstalt, sondern, weil es dem künstlerischen Karakter förderlicher scheint, mit Anstrengung zu erwerben, als Wohlthaten hinzunehmen.

§. 5.

Studienplan für die verschiednen Bestimmungen.

Jeder Gesangschüler muss *a.* an den Lese-, Sing- und Klavierübungen (§. 3. No. 1, 2, 4, 7, 12) sowie an der Elementarlehre (No. 20); — jeder Instrumentist *b.* an den Lese- und Singübungen (sofern es seine physische Anlage zulässt) an der Elementarlehre und den Instrumentübungen, soweit sie jeden betreffen — (No. 1, 2, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 20); — jeder Lehrer für niedern oder Elementar-Unterricht *c.* am Gesang- und Lese-, am Klavierunterricht, an der Elementarlehre und Methodologie, am ersten Kursus der Kompositionslehre (No. 1, 2, 4, 7, 12, 13, 20, 24) theilnehmen; letzteres, weil man ohne sie ausser Stande ist, die Struktur der Kompositionen auch nur im Einzelnen zu verstehn.

Aus demselben Grund ist der erste Kompositionskursus (No. 13) auch für alle Instrumentisten und Sänger rathsam, wenn gleich nicht unerlässlich; sie sind also zu demselben auf ihren Wunsch zu verstatten, nicht aber verpflichtet.

Solosänger und Virtuosen sind *d.* zu den unter *a* oder *b* genannten Studien nebst den Uebungen des Sologesangs (No. 3) zur Theilnahme am ersten Kompositions-Kursus (No. 13) und an der Vortragslehre (No. 21) — erstere auch zum Klavierspiel (No. 4) — höhere Lehrer *e.* zu den unter *c* genannten Studien, zu der Vortragslehre (No. 21) Aesthetik (No. 22), und wenigstens zu den vier ersten Partien der Kompositionslehre (No. 13, 14, 15, 16) — ohne die keine tiefere Einsicht in Form und Inhalt der Kunstwerke und keine höhere Lehrertüchtigkeit zu gewinnen scheint — und zu den Geschichtvorträgen (No. 23), Kompositionslehrer, Musikdirektoren höherer Institute *f.* ausser dem unter *e* Genannten zu den Kompositionsfächern No. 17, 18 und 19 verpflichtet. Organisten und Kantoren für untergeordnete Stellen haben *g.* Lese- und Gesangunterricht

Klavier, Orgel und die ersten Partien der Kompositionslehre (No. 1, 2, 4, 5, 7, 12, 13) Elementar- und Vortragslehre und Methodologie (No. 20, 21, 24), Organisten für bedeutendere Stellen *h.* die unter *g* genannten Studien und wenigstens noch den zweiten Kursus der Kompositionslehre (No. 14) zu frequentiren. Komponisten müssen *i.* Lese- und Gesangübungen (No. 1, 2, 7, 12), Klavier und Orgel (No. 4, 5), den vollständigen Kompositionskursus (No. 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19), Encyklopädie, Vortragslehre, Aesthetik und Geschichte (No. 20, 21, 22, 23) und die Uebungen in No. 8, 9, 10, 11 frequentiren, auch wo möglich ein Streich- und ein Blasinstrument (No. 6) üben.

Die Reihenfolge dieser Studien wird für jedes Fach leicht zu ordnen sein; nur das sei hier angemerkt, dass die geschichtlichen und ästhetischen Studien jedenfalls in die beiden letzten Halbjahre zu stellen wären, damit jedes abstrakte Wissen vermieden, jede allgemeinere und tiefe Erkenntniss durch vorhergehende Anschauung und eigne Thätigkeit angebahnt und beseelt werde.

In allen doppelt besetzten Lehrzweigen (Komposition, Klavier, Orgel u. s. w.) steht dem Zögling frei, seinen Lehrer zu wählen, auch nach dem Schluss eines Halbjahres von diesem zu einem andern überzugehn, wofern er für den fortgehenden Kursus des andern passend vorbereitet ist.

§. 6.

Weitere Beschäftigung der Zöglinge.

Ausser den Lehr- und gemeinschaftlichen Uebungstunden nebst den Privatübungen werden den Zöglingen theils blos zu ihrer Bildung, theils zu ihrem pekuniären Vortheil oder zum Entgeld honorarfreier Aufnahme im Institut mannigfache Beschäftigungen dargeboten, von denen einstweilen folgende zu nennen.

1) Die Bessern in jeder Klasse werden nach freier Bestimmung des Lehrers, angewiesen, den Schwächern mit Rath und Repetition beizustehn.

2) Wer einen halb- oder ganzjährigen Kursus in einem der Lehrgegenstände mit vorzüglichem Erfolg absolvirt und sich überhaupt zutrauenswürdig erwiesen, kann auf Vorschlag des Lehrers und unter Genehmigung der Direktion

als Gehülfe

für den absolvirten Kursus angestellt werden. Als solcher wohnt er demselben wiederum bei und hat die Obliegenheit, die Arbeiten der Zöglinge in deren Gegenwart und unter Erläuterung des zu Verbessernden zu korrigiren und die praktischen Uebungen zu inspiziren. Er ist dabei dem ordentlichen Lehrer, der ihn vorgeschlagen, bei- und untergeordnet.

3) Sobald die Ausdehnung des Instituts oder eines einzelnen Lehrzweiges es fodert, werden aus der Zahl der Gehülfen besonders befähigte und bewährte

als Hülfslehrer

angestellt, die den ihnen übertragenen Kursus selbständig, jedoch unter Berathung des ordentlichen Lehrers als dessen Stellvertreter, vortragen und so die schädliche Ueberfüllung der Lehrklassen vermeiden. — Hülfslehrer und Gehülfen dienen bei den praktischen Gesammtübungen (§. 5. No. 7, 8, 9, 10, 11, 12) so wie bei den öffentlichen Aufführungen und dazu nöthigen Proben (§. 1. *C.*) als Beistände der Direktoren. Den Hülfslehrern und Gehülfen würde sofort oder nach einem mässigen Zeitraum bestimmte Gratifikation und — unter übrigens gleichen Verhältnissen — ein Vorrecht auf Anstellung als Lehrer zu bewilligen sein. Der nächste Gewinn wär' aber die durch das Lehren gesteigerte Einsicht und Fertigkeit; selbst denen, die sich nicht dem Lehrberuf widmen, wird diese Beschäftigung erspriesslich sein.

§. 7.

Versorgung der Zöglinge.

Die Zöglinge des Konservatoriums haben ein Vorzugsrecht auf alle Musikämter im Staate, sobald sie ihre Studien zur Zufriedenheit der Vorgesetzten beendet und eine Schluss-Prüfung bestanden haben, ein jeder nach Maassgabe des Amtes, dem er sich widmet.

Auch solche Aemter, deren Besetzung den Kommunen obliegt, können an keine andre, als geprüfte und reif befundne Kandidaten vergeben werden.

Diese Prüfung erfolgt durch den Vorstand des Konservatoriums unter Zuziehung der ordentlichen Lehrer und Kontrolle eines delegirten Ministerialbeamten.

Sie kann für untergeordnete Organisten, Kantoren und Lehrer in den Provinzen dortigen bewährten Musikbeamten unter Kontrolle eines Regierungsbeamten übertragen werden.

Wer seine Studien nicht am Konservatorium gemacht, hat, sobald er die gesetzliche Prüfung bestanden, ebenfalls Anspruch auf Anstellung, steht aber — unter sonst gleichen Verhältnissen — den Zöglingen, die der Direktion länger vor Augen gewesen und deren Beurtheilung darum zuverlässiger erscheinen muss, nach.

Diese Bestimmungen scheinen unerlässlich, wenn man jemals zu einem zuverlässigen Beamtenstande für Musik kommen will. In Ermangelung einer sachverständigen und wahrhaft einflussreichen Behörde sind die Musikämter bis jetzt ohne feste Norm, bald ohne Prüfung, bald auf eine durch einzelne unkontrollirte Musiker oder gar Dilettanten angestellte Prüfung vergeben worden.

Dies konnte zwar unter den bisherigen Verhältnissen nicht anders sein, konnte aber auch nie Gewähr für die Tüchtigkeit der Angestellten bieten, musste vielmehr oft zu unzweckmässigen Amtsbesetzungen führen.

VI.

Die Universitäten.

Der Musikunterricht auf den Universitäten richtet sich zur Zeit zunächst auf Chorgesang und Benutzung der Sänger bei dem akademischen Gottesdienste (wo derselbe stattfindet) und bei Universitätsfeierlichkeiten. Hieran schliessen sich — nicht auf allen Universitäten und nicht, soviel wenigstens bekannt geworden, in stetiger Folge — Vorlesungen über Harmonik, alte oder neuere Geschichte der Musik, ohne dass sich die Disziplin der Musik vollständig und stehend behauptet hätte. Wenn an der hiesigen Universität ein Mehreres hat versucht werden können, so ist dies besonders der Theilnahme der zahlreicher hier als in den Provinzen zusammenströmenden Kunstbeflissenen und Kunstfreunde beizumessen.

Die Dürftigkeit des Erfolgs ist aber nicht in einer etwaigen Schuld oder Schwäche der Lehrer begründet, sondern in der haltungslosen Stellung der Musik auf den Universitäten. Denn diese Disziplin kann sich daselbst in der Regel nur als einer der allgemeinen Bildungsgegenstände — und zwar als ein ziemlich seitabliegender — geltend machen und wird sich aus naheliegenden Gründen stets von den allgemeinen ästhetischen, kunstgeschichtlichen Vorträgen u. A. überboten sehn.

Gleichwohl ist nicht nur im Allgemeinen die Verbreitung einer geistigern und tiefern Musikbildung wünschenswerth, sondern es ist eine solche den künftigen Schuldirektoren und vor Allem den Geistlichen schlechthin unentbehrlich, wenn die Leistungen der Musiker den rechten Anlehnungspunkt, wenn Kirche und Schule den rechten Gewinn von der Bethätigung der Tonkunst haben sollen. Die Anordnung und Verwaltung des Gottesdienstes wird im Speziellen stets von dem Geistlichen ausgehn und die Musikbeamten der Kirche können dabei nur seine Gehülfen sein. Wie will aber jener ohne tiefere Einsicht von ihrer Hülfe den rechten Gebrauch machen, ihre Thätigkeit mit der seinen in Einklang bringen und nach den Zwecken des von ihm speziell angeordneten Gottesdienstes lenken? Und wie will der Schulvorgesetzte ohne solche Erkenntniss den Musikunterricht kontrolliren und dahin sehn, dass er die rechte Wirkung für das Gemüth und wahrhafte Bildung (soweit sie Aufgabe der Schule ist) gewähre?

Es scheint also Benutzung der auf den Universitäten zu ertheilenden Musikbildung für die künftigen Geistlichen und Schuldirektoren nothwendig und ihnen — wo nicht zur Pflicht zu machen, doch dringend zu empfehlen. Das Letztere hat gewiss kein Bedenken, weil bei zweckmässiger Unterweisung kein zu grosses Zeitopfer gefodert wird.

Zu diesem Zweck würde auf allen Universitäten (die ja sämmtlich mit Professoren der Musik oder Musikdirektoren versehn sind) 1) der erste und zweite Kursus der Komposition (V. §. 3. No. 13, 14), würden 2) auf Geschichte und Kunstphilosophie basirte Vorlesungen über das Verhältniss der Musik zur Religion und besonders zu dem christlichen Gottesdienste, sodann 3) Vorlesungen über alte und neue Geschichte der Tonkunst, ausserdem der bereits allenthalben instituirte Chorgesangunterricht zu halten, dann aber auch dahin zu wirken sein, dass die für geistliche oder Schulthätigkeit sich Bestimmenden so viel jedem möglich, wenigstens an den Gesangübungen und an den unter 1 und 2 beregten Vorlesungen (mindestens an No. 2 und dem ersten Kursus der Kompositionslehre) Theil nähmen.

Bei neuer Besetzung akademischer Musiklehrstellen würde neben den Beweisen eines wohlbenutzten humanistischen Kursus auf einer Universität die Bildung, die das Konservatorium für höhere Lehrer und Direktoren bietet, von den Kandidaten zu fodern, bei den bereits angestellten Beamten jede Beförderung von der Erfüllung der oben bezeichneten Obliegenheiten abhängig zu machen sein.

VII.

Die Seminare und der Schulgesang.

Der Musikunterricht an den Seminaren würde, wie zum Theil schon jetzt der Fall ist, 1) Klavierspiel, — 2) Orgelspiel, — 3) Gesang, — 4) den ersten Kursus der Kompositionslehre (Melodik, Rhythmik, Harmonik, Choralbehandlung, Begleitung weltlicher Melodien) — 5) wo möglich — Choralfiguration (aus dem zweiten Kursus), — 6) Anweisung zum Unterrichten umfassen. In dieser Ausdehnung kann die Bildung zu untergeordneten Organisten-, Kantoren- und Lehrerposten bewirkt, auch die Prüfung bewährten Seminarlehrern oder in der Nähe angestellten höhern Musikbeamten anvertraut werden, wo Reise und Aufenthalt in der Residenz nicht zu fodern wären.

Die Seminare würden, was den Musikunterricht anlangt, unter Kontrolle des Vorstands des Konservatoriums zu stel-

len sein und ihre Thätigkeit mit den am Konservatorium erprobten Grundsätzen in Einklang zu bringen haben.

Als Musiklehrer an Seminaren würden von nun an nur solche anzustellen sein, die am Konservatorium die Bildung höherer Lehrer erworben und im Examen bewährt haben. Bereits Angestellten, denen diese Bildung vielleicht nur unvollkommen beiwohnt, möchte ein Nachstudium am Konservatorium auf alle Weise zu erleichtern sein.

Der Gesangunterricht auf den Schulen, sowohl königlichen als städtischen, steht unter der obern Kontrolle des Konservatoriums, das sowohl die Lehrmethode, als die Wahl der Uebungsgegenstände zu beaufsichtigen hat.

Die Lehrer an den Schulen müssen, nach dem Rang derselben, die Prüfung unterer oder höherer Lehrer bestanden haben.

Wo es angeht, würde dahin zu wirken sein,

dass die höhern Gesangklassen verschiedner Schulen und mit ihnen die Sänger des nächstliegenden Seminars von Zeit zu Zeit zu gemeinsamer Uebung und Aufführung zusammentträten.

Nicht die jedesmalige Leistung allein, sondern mehr noch der im Zusammenwirken sich entzündende Gemeingeist und Eifer würde die aufgewendete Mühe und etwaige geringe Ausgaben lohnen; namentlich für Musik ist Zusammenwirken, Verein zu grössern Massen im höchsten Grade belebend.

VIII.

Privatunterricht und Privatinstitute.

A. Privatlehrer.

Man muss in der Residenz und in Provinzialstädten beobachtet haben, in welchen Händen der Musikunterricht zum grössern Theil ist und wie plan- und bewusstlos er gesucht und gegeben wird: um zu erkennen, warum die Jahr für Jahr aufgewendeten unberechenbaren Mittel so wenig und so zweideutige Frucht bringen, warum ächte Bildung, tiefere Verständniss, wahre Freude, ja nur bleibende Theilnahme der zur Ausübung Angelernten so selten und spärlich erlangt werden. Es liegt das keineswegs in den später sich häufenden Berufs- und Erwerbsarbeiten, die ja zu hundert Zerstreuungen Musse lassen, sondern zuletzt in der Unfähigkeit so vieler Lehrer, belebenden Unterricht zu ertheilen.

Auf der einen Seite bieten sich den Privatunterricht Suchenden hauptsächlich die Kantoren, Organisten und Schul- oder Seminarlehrer, — in grössern Städten die ausübenden Orchestermitglieder, denen ausser der technischen Geschicklichkeit für ihr Instrument oft jede höhere Kunst- und Leh-

rerbildung abgeht. Jene Beamte sind indess nach der Dürftigkeit der Bildung, mit der sie bisher meist abgefunden worden, weder zu umfassender Kunsterkenntniss noch sonst in den Stand gekommen, den Fortschritten der Kunst zu folgen; sie bleiben in der Regel auf dem Standpunkt ihrer Lehrer und sind damit weder fähig, dem Verlangen des Publikums nach dem Neuern und Neuesten zu entsprechen, noch sich ihm — wo es nöthig — mit Gewicht und überzeugenden Gründen entgegenzusetzen.

Daher tritt ihnen nun auf der andern Seite eine Reihe von Dilettanten, aus allen sonstigen Berufzweigen zu dem einträglichen Musikunterricht herübergreifend, entgegen, die wieder nichts mitbringen als ein wenig Geschick und unbegränzte Fügsamkeit gegen die neueste Mode des Musikgetreibes, damit aber den Intentionen des Publikums näher stehn und über jene meist den Sieg davon tragen. Ein Blinder führt den andern.

Geläng' es, die Künstler noch so glücklich zu bilden, so müsste ihre That doch nur unlebendig — wie eine Blume in trocknen Sand gesteckt — für das Volk, unfruchtbar für Gesittung und Bildung bleiben, wenn nicht der Bildungsquell für das Volk geläutert und gekräftigt wird.

Viel wird hier schon eine geistlebendigere Bildung der Künstler und Lehrer thun. Doch muss auch dem schlechten Unterricht gewehrt werden, wenn man nicht Jahrzehnte auf entschiedne Besserung warten will; denn bequemer und schneller ist allerdings jenes dilettantische Halb- und Aftergeschick, als gediegne Bildung eines wahren Kunstlehrers erreicht, — und jenes ist der ununterrichteten Menge leichter begreiflich.

Wenngleich es nun bedenklich erscheinen muss, jetzt oder später dem Unterricht in einer freien Kunst durch Verbote, Bedingung vorgängiger Prüfungen u. s. w. allzuenge Schranken zu setzen: so zeigt sich doch ein milder und schnell genug zum Ziel führender Weg. Es kommt darauf an:

A. gute Lehrer zu bilden und

B. denselben das Zutrauen des Publikums vorzugsweise zuzuwenden.

Hierzu würden folgende Momente den Weg bilden.

1) Das Konservatorium hat unter seinen Pflichten die Lehrerbildung übernommen, deren auch die künftigen Schul- und Kirchenbeamten theilhaftig werden müssen. Ein Gleiches für untergeordnete Lehr- und Kirchenbeamte liegt den Seminaren ob. Hierdurch wird auch dem Privatunterricht eine Reihe gediegner und geprüfter Lehrer dargeboten.

2) Allen schon in Thätigkeit stehenden oder dieselbe beabsichtigenden Privatlehrern würde ausdrücklich und wie-

derholt in den öffentlichen Blättern Theilnahme an dem im Konservatorium, an Universitäten und Seminaren ertheilten Unterricht für Lehrer anzubieten und auf jede Weise zu erleichtern sein. Zugleich wären sie sowohl, als das Publikum auf die nachfolgenden Bestimmungen geraume Zeit vorher und wiederholt aufmerksam zu machen.

Nach einer gewissen Zeit (etwa einem oder zwei Jahren) würden die vom Konservatorium oder dessen Delegaten in den Provinzen geprüften Lehrer für niedern oder höhern Privatunterricht mit den Prädikaten

öffentlicher Lehrer für . . . . . .

und

öffentlicher Oberlehrer für . . . . . .

ausgezeichnet, Prädikate, deren Gebrauch gleich dem jedes andern Titels den Unberechtigten untersagt wäre.

Prüfung und Ernennung würde dem Publikum

durch wiederholten amtlichen Erlass in den öffentlichen Blättern

bekannt gemacht.

4) Die öffentlichen Lehrer hätten jährliche Berichte über ihre Thätigkeit an das Musikdirektorium zu erstatten, dem die Veranlassung näherer Prüfung freiständ' oder obläge.

Vertrauliche Zurechtweisung der etwa Irrenden und wiederholte Empfehlung der sich Auszeichnenden wäre Folge der Prüfung.

5) Sobald Zöglinge, die wegen höherer Studien noch im Konservatorium weilen, fähig und bereit sind, sich dem Privatunterricht zu widmen: wird dem Publikum derselbe zu billigem Honorar für den Lehrer unter der Kontrolle des Konservatoriums in wiederholten öffentlichen Bekanntmachungen angeboten. Hierdurch kommt man einerseits dem Bedürfniss des Publikums entgegen, andrerseits bahnt man den künftigen Lehrern nach Verdienst den Weg zu Thätigkeit und Erwerb.

Auf diese Weise ist es den Privaten möglich gemacht, zuverlässige Lehrer zu finden, gute Lehrer aber erhalten durch Prüfung und Empfehlung Autorität und Unterstützung gegen die oft irrigen Begehren des Publikums, in Ermangelung deren selbst bessere Lehrer um des Erwerbs willen ihre richtigere Ueberzeugung vielfältig opfern müssen.

B. Privatinstitute.

Die Privatinstitute für gemeinsamen Unterricht oder gemeinsame Uebung im Gesang, Singakademien, Instrumentalvereine, müssen dem Sinn und Urtheil ihrer Theilnehmer und Dirigenten überlassen werden. Auf Unterstützung von Seiten des Staats oder der Kommunalbehörden sollte ihnen nur dann ein Anspruch zustehn, wenn ihre

Richtung und Bethätigung sich den edlern und höhern Kunsttendenzen zugekehrt erweist. Auch die Auszeichnung der Dirigenten durch das Prädikat eines Musikdirektors, — das Niemandem ohne staatliche oder obrigkeitliche Gewährung zustände, — sollte von der Tendenz und dem Erfolg der Leistungen an solchen Instituten (oder amtlichen Stellungen gleicher Tendenz) abhängen.

Vorzügliche Berücksichtigung und wo möglich Unterstützung würde es verdienen, wenn solche Institute sich der Unterstützung des Gottesdienstes widmeten, oder unter einander oder mit höhern Gesangklassen der Schulen und Seminare zu grössern Aufführungen verbänden. Namentlich müsste hierzu jedes disponible Lokal eingeräumt werden.

IX.

Kirchenmusik und Volksmusik.

A. Kirchenmusik.

Die Anordnung des Gottesdienstes und des musikalischen Theils der Liturgie ist Obliegenheit der Geistlichen. Ob und wie weit der Staat, ob und wie weit die Gemeinde dabei mitzubestimmen und mitzuwirken habe? — kann hier unentschieden bei Seite bleiben. Der Musiker oder Musikstand als solcher hat offenbar nicht das Recht der Anordnung, sondern nur der Mitwirkung an der Stelle, in der Art und dem Maasse, die ihm von der allgemeinen liturgischen Ordnung angewiesen werden.

Aber er hat nicht blos die Pflicht, seine Mittel zum Dienst der Kirche bereit zu halten und darzubieten, — sondern auch die vorangehende:

> Geistlichkeit und Gemeinde in Kenntniss zu setzen von dem, was ihnen die Tonkunst für den Zweck des Gottesdienstes gewähren kann.

Er hat die Verpflichtung, weil er vor Andern wissen muss, was seine Kunst für den Gottesdienst vermag.

Dieser Punkt ist eben jetzt von zwiefacher hoher Wichtigkeit.

Denn zunächst wird man wohl nicht irren, wenn man annimmt: dass zwischen den beiden extremen Ansichten, unsrer Absoluten, dass die Kirche sich überlebt und ausgelebt habe und ihrem allmähligen Dahinschwinden zu überlassen sei, — und unsrer Absolutisten, dass sie in ihrem bisherigen Dasein vollkommen und genügend sei und in Unabänderlichkeit und Unverbesserlichkeit mit geduldiger Zuversicht die Rückkehr der Abgewendeten erwarten dürfe; — dass zwischen diesen Extremen die grosse Mehrzahl des Volks steht, die das Bedürfniss gemeinsamen Gottesdienstes

fühlt und anerkennt, zugleich aber begreift, dass dieser Gottesdienst seine Formen in Einklang mit dem Bildungszustande setzen und hiermit der Strömung des lebendigen Volkslebens eröffnen, sich selber in dieser Strömung frisch beleben könne und müsse. Hierbei wird aber die Tonkunst als ein unentbehrliches Organ erkannt werden und zu einer eben jetzt theils vergessnen, theils nicht geahnten Mitbethätigung kommen.

Sodann wird sich auf der andern Seite zeigen, dass die Musik erst durch zweckmässige Organisation ihrer Zustände und besonders ihres Lehrwesens in den Stand kommen kann, den neuen höhern Beruf zu erfüllen, — und dass sie und ihre Träger, die Künstler, aus diesem Berufe neue Bethätigung und neue Kräfte gewinnen werden.

Von diesem Gesichtspunkt aus sei dem Musiker hier ein Wort über die künftige Gestalt des Gottesdienstes verstattet. Man mag es einstweilen den Traum eines Musikers nennen; vielleicht ist es einer von den Träumen, die sich erfüllen. Uebrigens ist nur von der evangelischen Kirche zu reden, weil die katholische schon festere und erfülltere Formen hat.

Bei der Frage über Gestaltung des öffentlichen Gottesdienstes, — das ist wohl im Voraus klar, — kann von der innerlichen Andacht, vom stillen Gebet nicht die Rede sein. Sie sind ausschliessliches Eigenthum des Einzelnen, können angeregt sein durch das Gemeinsame und Oeffentliche des Gottesdienstes, gehören ihm aber nicht zu.

Betrachten wir nun, von diesen Innerlichkeiten abgesehn, den Gottesdienst in seiner jetzigen Gestalt: so finden wir ihn im Hauptsächlichen aus zwei oder drei Liedern von Seiten der Gemeinde, aus dem lauten Gebet, der Vorlesung und Predigt von Seiten des Geistlichen zusammengesetzt. Diese Stücke kehren in jeder gottesdienstlichen Zusammenkunft, und stets in derselben Form wieder. Ihnen gesellt sich, ebenfalls in steter Gleichmässigkeit, in gegebnen Zeitpunkten die Kommunion und (nicht in allen Kirchen) der Gesang der bekannten Agendenformeln, die der Chor anstatt der Gemeinde intonirt. Dieser Agendengesang ist — musikalisch betrachtet — so engbrüstig, so dürr, dass nur eine schon von Jugend auf genährte und ungestört behütete Andachtstimmung ihn duldbar finden oder gar mit Antheil und Erhebung entgegen nehmen kann. Ich darf das vielleicht, ohne Aergerniss zu geben, aussprechen, wenn ich sogleich zusetze, dass mir in diesem Gesang nur ein Keim, ein trocknes Samenkorn gegeben scheint, aus dem sich frisch- und vollsaftiges, lebenspendendes Gewächs erheben kann. — Wie häufig auch der Choralgesang von der ihm oft eig-

nen grosssinnigen und tiefergreifenden Einfachheit zu Einförmigkeit, Mattigkeit, Armuth und Unlebendigkeit herabsinkt: das vermag nur der ganz zu ermessen, der sich mit der einst vorhandnen Lebendigkeit, Mächtigkeit, mit dem rhythmischen und melodischen Schwung des alten Choralgesangs und mit der Verschneidung vieler Melodien, mit der Abstumpfung des Rhythmus, kurz mit der ganzen Gesunkenheit bekannt gemacht hat.

Nicht diese Gesunkenheit allein ist zu beklagen. Auch nicht jene Einförmigkeit der Liturgie, wie bedenklich sie für doppelten Gottesdienst an allen Sonn- und Festtagen — und an vielen Orten obenein an Wochentagen — erscheinen mag. Ein drittes Bedenken scheint in der geringen und einförmigen Mitthätigkeit der Gemeinde und darin zu liegen, dass zwischen ihr als choralsingender oder das Wort des Geistlichen hinnehmender Gesammtheit einerseits und dem Geistlichen andrerseits jedes Mittelglied fehlt, um Worten höherer Erhebung und Verkündung, oder besondrer, tieferer Auffassung die Stimme zu leihen. Jener tiefe evangelische Gedanke: „Ihr sollt ein priesterlich Volk sein!“ ist nicht im Walten des Geistlichen, nicht in der Gesammtheit der jetzigen Liturgie zur Erscheinung gebracht.

Das Organ dazu hat bisher gefehlt. Es bietet sich in der Aufstellung eines Chors aus dem Mittel der Gemeinde zu wesentlicher, liturgisch bedingter und geordneter Einflechtung in den Gottesdienst.

Ist die Mitwirkung dieses Chors eine wesentliche für die evangelische Liturgie: so muss sie für jede Gemeinde nach dem Maass ihrer Kräfte und ihres Willens erreichbar, folglich nicht von unerschwinglichen Ausgaben abhängig sein. Jede Gemeinde muss das Erfoderliche mit mässigem Aufwande, mit freudiger Anstrengung erlangen, den Chor aus ihrer Mitte herstellen können. Das Reichere, Schmuckvollere darf dann den reichern Mitteln oder besondern Anstrengungen anheim gegeben bleiben.*) Jenes Nöthige aber kann überall, nach dem Bildungszustand und innern Bedürfnisse jeder Gemeinde, hervorgebracht, —

Nachweis und Mittel sollen dargeboten wer-

---

*) Der Domchor, der dem Gottesdienst am Berliner Dom zugeordnet, dessen Leistungen (beiläufig gesagt) unter Musikdirektor Neithardt's Leitung bewundernswürdig sind, ist eine ganz isolirte Zierde, die eine einzelne Kirche der königlichen Munifizenz verdankt, — übrigens ohne eine in der Liturgie als wesentlich bezeichnete Mitwirkung, jene Responsorienformeln der Agende ungerechnet.

den, sobald die Organisation den Beginn des Werkes möglich gemacht hat; —
dafür sei das bisherige Streben des hier Versprechenden einstweilen Bürgschaft.

Setze man einstweilen das Dasein eines solchen Chors — und eine fruchtreichere Musik-, besonders Gesangbildung als schon vorhanden: was kann mit diesen Mitteln geleistet werden? —

Abwechselnd mit den Chorälen werden jene Wechselgesänge zweier einander ablösender, zuletzt zusammenfliessender Hälften der Gemeinde wieder ertönen, deren Urbild wir in den Psalmen (wie in den strophischen Chören der Hellenen, oder in den Pilgergesängen Arabiens und der katholischen Christenheit) besitzen, in denen der allgemeine Gedanke des Volks persönlich wird, von Einem zum Andern übergetragen, verstärkt erscheint, zu dramatischer Lebendigkeit, zu persönlicher und wieder gemeinsamer Bethätigung gedeiht, in denen das Volk, Alles auf- und gegeneinander wirkt, nicht blos in schlaffer Eintönigkeit etwas hersagt.

Oder es wird der Choral seine Verse wechselnd zwischen Gemeinde und Chor vertheilen, jene das Allgemeine, Grundkräftige, dieser das Besondre, Feinere, Auseinandersetzende geben.

Es wird die innigere Hinleitung zum Worte des Priesters, oder die Hinüberführung dieses Worts in die Stimmung und den Gesang der Gemeinde durch den erhobnen Choralgesang des Chors gleich einer höhern Stimme bewerkstelligt werden. Gleicher Gesang wird gewisse Momente tiefern Sinnens oder Nachfühlens inmitten der Rede des Predigers ausfüllen, in denen das Angeregte nachklingen oder höher sich aufschwingen kann.

Derselbe Chor wird jene liturgischen Responsorien zwischen Priester und — die Gemeinde darstellenden Sängern in höherm Aufschwunge zum Schluss und künstlerisch-kirchlicher Vollendung bringen, ja zu der Form und Wirksamkeit wahrer Kirchenmusik steigern.

Er wird seine Stimme bald in Choralform, bald in reichern oder mannigfaltigern Weisen jenen Stunden der Kommunion widmen, soweit sie reichern Anregungen Raum geben, als die stetige Wiederkehr desselben Choralverses gewähren kann.

Vielleicht wird man in einem Theil der gottesdienstlichen Zusammenkünfte, — etwa in den wochentäglichen, — von der stehenden Form loslassen und statt der Predigt Vorträge, Lesungen aus der Schrift, aus der Religionsgeschichte, aus der Sittenlehre, — statt der gewöhnlich und so oft! wiederkehrenden Choräle vom Chor Choralgesänge

in der kräftigern Urform, figurirte Choräle, Motetten, Kirchenmusiken erbaulicher oder dramatisch-geschichtlicher Richtung aufführen lassen, dass die Kirche neben der Allen zu gewährenden Andacht auch die Stätte werde, wo Kunst und freieres Lehrwort Jeden, der sein Gemüth öffnen mag, in höhere Regionen des geistigen Lebens emporheben.

Dann wird es geschehn, dass zu hohen Festtagen die Kräfte mehrerer Gemeinden zusammenströmen und aus dem Munde des Volks selber in Oratorien gesungen werden die erhabnen Thaten und Vorgänge, die das äussere und innre Leben unsrer Religion bilden; — und zwar nicht um Lohn und künstlerischen Erfolg, sondern bei geöffneten Kirchthüren, zum Preis und zur Feier der höchsten Idee des Volkes.

Ist dieser „Traum eines Musikers" nur ein Traum? —

Nein! — Er ist vielmehr Erinnerung an das, was schon errungen, schon Eigenthum der Kirche gewesen (wenn auch durch andre Mittel) in jenen Zeiten, wo das Hochleben des Volks erhöhten Zustand des Gottesdienstes bedingte und hervorrief, eine religiöse und künstlerische Höhe des kirchlichen Lebens, die von der Mehrzahl des Volks aus der Trivialität und Aermlichkeit des jetzigen Kirchendaseins gar nicht mehr geahnt wird, von Vielen auf den ersten Anblick hin vielleicht als Schwärmerei und Schöngeisterei, oder als papistisches, wo nicht gar heidnisches Geprunk angeargwohnt werden mag.

Allein das ist es wieder nicht. Der Mann, der ausserhalb der katholischen Kirche als der erste diesen Zustand gar gern und eifrigst festhielt oder erprobte, soviel er nur vermochte, — der Mann, der aussprach: „Ich wollt' alle Künste, sonderlich die musicam, gern sehen im Dienste dess, der sie geben und geschaffen hat. Die Religion der Christen ist eine fröhliche Religion;" — dieser Martin Luther war kein Schwärmer und Schöngeist, aber er hatte die Fülle des kirchlichen Lebens in seinem Geiste. Und er strömte sie so gewaltig aus, dass selbst seine hochherrliche Gegnerin sich dieser Volkesmacht, die an dem Werke des Reformators wach und gewaltig wurde, nicht erwehren oder entziehen konnte. Philipp Neri, der katholisch bleibende Luther, schloss den Bund der Künste und des Volks mit der Kirche in fröhlichen weltlich-kirchlichen Festen und Uebungen, wie es ihm gegeben und in seinen Verhältnissen, — in Rom! — möglich war. Wieviel Zeugen, wieviel Mahner unter Geistlichen und Nicht-Geistlichen, — bis auf den verdienten Russwurm und noch Neuere hinab liessen sich aufrufen!

Nur das Mittel hat gefehlt. — Und das Mittel kann und wird gegeben werden, sobald ihm die Stätte bereit ist.

B. Volksmusik.

Und dieses selbige Mittel, diese selbige Kraft wird einschlagen belebend und erfrischend in die Volksmusik.

So lange unsre Gesänge nur erkauft und bezahlt werden und von gemietheten abgerichteten Chören angestimmt, — so lange das Volk nichts herauszusingen vermag als das mühselig eingelernte oder tausendmal Gehörte und Versuchte, — so lange selbst die angelernten Chöre vor jedem neuern oder kühnern Zuge zurückschrecken, im feigen schlaffen Geklage über Schwierigkeiten und Unlernbarkeiten lieber bei dem Altgewohnten, Ausgelebten sitzen bleiben und das Wehen des Geists in frischer Höhe scheun und aus Scheu und Schwachherzigkeit gar verleugnen, — so lange selbst das Gute seine Lebenskraft einbüssen muss im endlosen Umhergeschleppe der Uebungen: so lange wollen wir uns nicht einbilden, dass die Tonkunst im Volk lebe und das Volk von der Macht ihrer Schwingen durchweht und emporgeflügelt werde. Die Kraft, das Vermögen muss errungen werden: dass jede Stimmung, jedes grosse Erlebniss des Volks Stimme finde im Volk! den Mund von Tausenden geöffnet und bereit zur frischen Feier des Augenblicks, ehe seine Kraft und Bedeutung vorübergerauscht ist. Die Freiheit, das göttliche Recht vollkommner Pflichterfüllung muss dem Tondichter gewährt sein: dem neuen, erhabensten, kühnsten Gedanken freisten vollsten Ausdruck zu geben — in Zuversicht auf Kraft und Muth bei Denen, durch deren Mund er in die Herzen eingehn soll; dass nimmer mehr, — wie jetzt! — die Schwächern verleugnen oder abschwächen und verkümmern, was die Stimme ahnungsreich in das bebende Herz redt! nimmer mehr der Treue dahinzieht vereinsamt und verkannt von denen, die unmächtig waren, das rechte Wort nachzusprechen, — und vom Volke, das es nicht hat lauter und klar vernehmen können!

Und diese Kraft, dieses Vermögen kann errungen werden.

Von da wird eine neue Zeit der Tonkunst im Volke beginnen.

Druck von J. Petsch in Berlin.